


info@yiddish-culture.com

**https://yiddish-culture.com**


יידיש-ירושה
PRESERVATION OF YIDDISH CULTURE

# Моисей
# БЕРЕГОВСКИЙ

## Очерки истории еврейской (идишской) народной музыки

Моисей БЕРЕГОВСКИЙ



# Моисей
# БЕРЕГОВСКИЙ

## Очерки истории еврейской (идишской) народной музыки

Перевод с идиша
**Е. Хаздан и Й. Матвеева**



**УДК 78.071**
**ББК 85.313**
**Б48**

Издательство выражает благодарность
академику Г. Е. Ройтбергу
за помощь в издании этой книги

Составитель Е. Хаздан

Рецензенты:
А. Л. Порфирьева, доктор искусствоведения
Г. Б. Шамилли, доктор искусствоведения

**Береговский, М. Я.**

Б48 Очерки истории еврейской (идишской) народной музыки / М. Береговский. — Перевод Е. Хаздан и Й. Матвеева. — Москва : Музыка. — 192 с.: ил., нот.

ISBN 978-5-7140-1534-2

Моисей Яковлевич Береговский (1892–1961) — выдающийся исследователь еврейской музыки, собравший уникальную коллекцию ашкеназского фольклора. В книге впервые публикуется эссе Береговского, написанное в 1946 году на идише и хранящееся в Российском институте истории искусств (РИИИ). Оно посвящено истокам музыкальной традиции евреев Восточной Европы и имеет не только историческую ценность: ряд поднятых автором вопросов поныне сохраняют свою актуальность.

В настоящем издании «Очерки» Береговского представлены в двуязычном формате — в русском переводе и в оригинале, на идише. Кроме того, в книгу включены: статья, рассматривающая текст, историю его создания, его научный и социально-политический контекст, а также очерк об истории передачи архива Береговского в Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии (ныне РИИИ). Нотное приложение содержит мелодии из первого опубликованного сборника песен на идише (1727), который анализирует Береговский.

Издание предназначено всем, интересующимся историей еврейского народа, его музыкальной культурой и культурой идиш в целом, а также вопросами межнациональных взаимодействий.

**ББК 85.313**

ISBN 978-5-7140-1534-2

## СОДЕРЖАНИЕ

## От составителя

Коллекция Моисея Береговского, представляющая традиционную культуру евреев Восточной Европы, уже не один десяток лет является источником, вдохновляющим музыкантов разных стран. Опубликованные мелодии песен, нигунов и клезмерских наигрышей входят в репертуар многочисленных ансамблей, на их основе выполняются аранжировки для различных составов, реконструкции обрядовых звучаний относительно недавнего прошлого и создаются композиции в современных стилях. Чем дальше, тем больше привлекают к себе внимание исследователей архивные материалы ученого: оцифровываются аудиозаписи, сохранившиеся на восковых цилиндрах, изучаются статьи, звуковые файлы и нотные записи, оставшиеся неопубликованными.

Работа ведется в самых разных направлениях. Лишь за последние несколько лет на основе оставшегося в рукописи тома песен военного времени был создан необычный концертный проект «Yiddish Glory — The Lost Songs of World War II»[1]. Канадский Klezmer Institute привлек музыкантов из разных стран к обсуждению сохраненных Береговским рукописных материалов его старших современников Зиновия Кисельгофа и Авраама-Егошуа Маконовецкого[2]. Сотрудники музыкального исследовательского центра при Еврейском университете в Иерусалиме реализовали масштабный международный проект по оцифровке нигунов (напевов без слов), их нотной расшифровке и структурному упорядочению, сделав акцент на сопоставлении вариантов мелодий из разных собраний, зафиксированных в разное время и в разных

[1] Он записан на Audio CD. 2018 при участии Псоя Короленко, ансамбля «Лойко» и др.; исследование и подготовка материалов: профессор Университета Торонто Анна Штерншис и Псой Короленко.

[2] Ныне они находятся в фондах Института рукописи Национальной библиотеки Украины им. В. Вернадского. См.: The Kiselgof-Makonovetsky Digital Manuscript Project (URL: https://klezmerinstitute.org/kmdmp/), а также сопутствующие проекту лекционно-просветительские материалы.

местностях[3]. Судьба самого Моисея Яковлевича и его наследия стала сюжетом документального фильма Елены Якович «Мотивы Береговского» («Телекомпания ВИКО», 2021).

Наиболее масштабная часть личного архива Береговского в настоящее время хранится в Санкт-Петербурге, что предопределило основные направления работы российских исследователей: введение в научный обиход неизданных трудов ученого и материалов, восполняющих пробелы его биографии, а также теоретическое осмысление его вклада в изучение традиционной ашкеназской культуры[4].

Настоящее издание посвящено неоконченному машинописному эссе «Etyudn tsu der geshikhte fun der yidisher tonaler folks-kunst», датированному 1946 годом[5]. Эта работа имеет несомненную историческую ценность, поскольку позволяет составить представление об определенном этапе изучения музыкальной культуры восточно-европейских евреев и отражает условия работы фольклориста, обратившегося к ней в Советском Союзе в пред- и послевоенный период. Однако этим ее значение не исчерпывается: ряд вопросов, поднятых Береговским, по сей день сохраняют свою актуальность, а найденные им формы применения общепринятых исследовательских подходов представляют немалый интерес с методологической точки зрения.

Береговский писал свои работы на так называемом советском идише, основным отличием которого является фонетическая

---

[3] См. материалы сайта: https://nigunimbimbom.org/. Напомним, что ранее их немецкие коллеги оцифровали коллекцию материалов Береговского и Софии Магид из фондов Пушкинского Дома и на ее основе выпустили исследование: *Grözinger E., Hudak-Lazić S.* „Unser Rebbe, unser Stalin…“: Jiddische Lieder aus den St. Petersburger Sammlungen von Moishe Beregowski (1892–1961) und Sofia Magid (1892–1954) : Einleitung, Texte, Noten mit DVD : Verzeichnis der gesamten weiteren 416 Titel, Tondokumente der bearbeiteten und nichtbearbeiteten Lieder. Wiesbaden :Harrassowitz Verlag, 2008. (На нем. языке).

[4] Сведения о работах, посвященных жизни и деятельности ученого и собранным им материалам см. в недавно вышедшем издании: Моисей Береговский : биобиблиографический указатель / автор-сост. Евгения Хаздан. М.: Музыка, 2023.

[5] Машинопись с рукописными вставками и правкой, 69 листов, на идише, хранится в Кабинете рукописей РИИИ. Ф. 45. Оп. 1. Ед. хр. 17. Буквально название можно перевести как «Наброски к истории еврейского народного звукового искусства», подробнее см. статью Е. Хаздан в настоящем издании.

передача гебраизмов. Несколько букв алфавита в нем не использовались, а у некоторых других была отменена конечная форма. Текст эссе публикуется в книге как на идише (рядом с набором, отредактированным в соответствии с нормами YIVO, помещены отдельные фрагменты факсимиле[6]), так и в русском переводе. Для облегчения ориентации в тексте и переводе на поля страниц в квадратных скобках вынесены номера листов документа.

В цитатах из старинных идишских изданий сохранена оригинальная орфография. Эти фрагменты набраны полукурсивным шрифтом, визуально отделяющим их от основного текста[7]. Нам удалось установить источники для большинства цитат. Йоэль Матвеев осуществил поиск редких изданий и выверил цитируемый текст.

В 1960-х годах эссе пробовал перевести А. Я. Виньковецкий, занимавшийся разбором и описанием фонда Береговского[8], однако он не смог завершить задуманное. С детства прекрасно зная идиш, он, однако не владел музыковедческой терминологией. Кроме того, камнем преткновения для него стали фрагменты из книг XV и XVI веков с их нестандартной орфографией.

В процессе перевода, выполненного специально для настоящего издания, первоочередным являлось решение источниковедческих и текстологических задач. Стремясь сохранить близость к авторскому тексту, мы, тем не менее, во избежание тавтологий использовали ряд синонимов. Например, слово «yiddisher» переводилось как «еврейский», «ашкеназский», «идишский».

Фамилии соавторов С. Гинзбурга и П. Марека, работавших над изданием еврейских песен, а также Л. Эрка и Ф. Бёме, выпустивших трехтомное собрание немецких песен, Береговский часто пишет через дефис: Гинзбург-Марек, Эрк-Бёме. В переводе эти

---

[6] Полностью факсимиле рукописи размещено на сайте: www.yiddish-culture.com.

[7] Полукурсивный шрифт *машкет* (מאַשקעט) или *вайбертайч* (ווײַבערטײַטש) применялся при публикации книг на старинных западных диалектах идиша вплоть до второй половины XIX века. Специально для настоящего издания Йоэль Матвеев разработал шрифт LembergYM, приняв за основу начертания букв в книгах львовского издательства Берла-Лейба Нехелеса и Аврома-Нисона Зюсса, отличавшегося высоким качеством печати. Было использовано выпущенное в 1863 году сочинение «Nakhles Tsvi» («Наследие Цви») раввина Цви Хоча.

[8] Подробнее см. статью Г. В. Копытовой в настоящем издании.

фамилии воспроизводятся по современным правилам, т. е. через тире (в тексте на идише авторское написание сохранено).

Курсивом в переводе передаются рукописные вставки, сделанные Береговским. Примечания автора, как и данные им указания источников, помещены в постраничных сносках с соответствующей пометой. Остальные комментарии принадлежат переводчикам. Зачеркнутые фрагменты, а также комментарии и пометы на полях, не входящие в основной текст, вынесены в затекстовые примечания.

Публикуемая работа — лишь одна из значительного корпуса материалов, переданных наследниками М. Я. Береговского в 1966 году в Научно-исследовательский отдел Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (ныне Российский институт истории искусств). Статья Г. В. Копытовой знакомит с историей передачи архива Береговского и образования его именного фонда. Она основана на ранее не публиковавшихся материалах и очерчивает круг лиц, на разных этапах содействовавших этому процессу. В том числе в ней впервые приводится переписка М. Я. Береговского с его другом, композитором Н. И. Пирковским.

В статье Е. В. Хаздан рассмотрены история создания текста, научный и социально-политический контекст, повлиявший на форму подачи материала, а также на причины, по которым эссе в конце концов осталось незавершенным. В ней также даны развернутые комментарии для некоторых теорий Береговского и приведены гипотезы, сформировавшиеся у авторов перевода в процессе работы.

В Приложении помещены все мелодии из сборника Эльхонона Кирхана, который анализирует Береговский.

Авторы перевода выражают глубочайшую благодарность доктору филологических наук профессору Наталии Дмитриевне Светозаровой за консультации и помощь в работе с текстами немецких песен. Фрагмент перевода с редкого немецкого диалекта XIV века был выполнен доктором филологических наук, ведущим научным сотрудником Института лингвистических исследований РАН Николаем Александровичем Бондарко. Доктор искусствоведения Елена Михайловна Шишкина предоставила обширную библиографию по теме немецких поселений в Российской Империи.

*Евгения Хаздан*

**М. Береговский**

# ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ЕВРЕЙСКОЙ (ИДИШСКОЙ) НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

*1. Введение*
*2. Некоторые специфические черты идишского фольклора*
*3. Исторический путь еврейского песенного фольклора*
*4. Мелодика старинных идишских народных песен*

[1] ## Введение[1]

*Более или менее систематическая* работа в области еврейской фольклористики насчитывает уже около 50 лет. За это время был собран колоссальный материал. Кое-что, хотя и совсем небольшая часть по сравнению с собранным, было опубликовано — главным образом народные песни. Почти все изданные сборники содержат введения большего или меньшего объема. Однако еврейская фольклористика до настоящего времени недалеко ушла от первых своих этапов. До сих пор у нас почти нет монографических трудов, в которых освещалась бы специфика еврейского музыкального народного творчества, содержание и типы еврейских народных песен, их стилистические и другие выразительные средства. Мы до сих пор почти не имеем работ, которые всесторонне освещали бы какой-либо отдельный жанр фольклорного песенного репертуара. Что нам известно, например, о еврейской народной балладе, *ее тематике, типах, генезисе и развитии этого жанра*? Знаем ли мы теперь достаточно детально еврейскую любовную песню — этот богатейший жанр еврейского фольклора?
[2] Великая заслуга И.-Л. Кагана — покойного американского еврейского фольклориста — состоит в том, что он опроверг утверждение С. Гинзбурга и П. Марека о возникновении еврейской любовной песни только во второй половине XIX века[2]. Он дока-

зал, что еще в XVI веке бытовали в народном песенном репертуаре любовные и плясовые песни. Это несомненно важное достижение. Однако мы до сих пор не имеем детального исследования народной любовной песни, ее характера, тематики, композиции, стиля и т. д. В равной мере остались совершенно неисследованными и прочие жанры. Совершенно не уделено внимания также и выразительным средствам еврейского музыкального фольклора. Произведения народного творчества — это прежде всего художественные произведения. Недостаточно знать только содержание и идеологическую направленность народного искусства, но не знать его художественных выразительных средств. Кроме статьи И. Гольдберга «Заметки о поэтических приемах еврейского фольклора» (минский «Tsaytshrift» т. 1, с. 105–116)[3] и краткой статьи Н. Ойслендера «К вопросу об украшениях в еврейской народной песне» (в том же «Tsaytshrift», с. 256–257)[4] мы не можем назвать никаких других работ. Гольдберг сам отмечает, что в его статье многие проблемы поставлены, но не разрешены. Разрабатывал ли кто-либо другой в дальнейшем эти вопросы? Кроме общих замечаний о поэтике фольклорной песни, высказанных мимоходом, мы в данный момент ничего не имеем. Совершенно незатронутыми остались вопросы композиции, строфики и ритмики народной песни.

Какие же причины привели к тому, что еврейский фольклор до сих пор так мало разработан?

Прежде всего на начальном периоде важнее было собрать сам фольклорный материал. Без этого вообще не могло быть и речи
о научно-исследовательской работе. Мы очень высоко оценива- [3]
ем пионерский почин С. Гинзбурга — П. Марека, собравших и издавших в 1901 году первый большой сборник еврейских народных песен. Означает ли это, что 376 номеров, представленных в этом сборнике, исчерпывают хотя бы в малейшей степени еврейский фольклорный песенный репертуар? Ни в коем случае! Это издание в значительной мере усилило интерес к еврейскому народному творчеству, и многие культурные деятели стали всей душой отдаваться собирательской работе.

Здесь следует в первую очередь отметить работу известных писателей (И.-Л. Переца, Шолом-Алейхема и др.), которые сами взялись за организацию собирания фольклора[5]. Однако их

занятия были эпизодическими и не принесли особых практических результатов. Тогда же к работе приступила группа деятелей, занявших позднее видное место в еврейской фольклористике. Я имею в виду И.-Л. Кагана и Шмуела Лемана. Этнографическая работа Кагана была весьма плодотворной, опубликованные им сборники имели большое значение. Он первый дал (хоть и не им самим записанные) мелодии к большей части песен, включенных в его издания. По-настоящему феноменальной была деятельность Ш. Лемана. Он начал записывать [фольклор] в 1902 году и в 1910 году провел экспедицию по 50 местечкам. Никакая институция не стимулировала и не поддерживала Лемана. Уделяя собирательской работе только свое свободное время, он за почти 40 лет (до начала Второй мировой войны) аккумулировал такой гигантский материал, подобного которому мы до сих пор не видели в частных коллекциях. Подробных отчетов о том, что записал
[4] Ш. Леман, в печати не появлялось. Сам он не в состоянии был это сделать, это потребовало бы от него слишком много времени. Мы приведем лишь некоторые сведения, встречающиеся в литературе (здесь речь идет о неопубликованных материалах Лемана).

М. Ванвильд — редактор сборника «Bay undz yidn»[6], в котором были опубликованы и фольклорные записи Лемана, — сообщает, что к тому времени (1923) Ш. Леманом зафиксировано не менее 5000 номеров любовных песен, в том числе до пятисот с мелодиями, 20000 пословиц (напомним, сборник Бернштейна содержит 3993 номера)[7], тысячи анекдотов, сказок, пуримшпилей и т. п. Согласно сообщению Ванвильда, собранные Леманом материалы представляют собой фольклорную библиотеку объемом в 100 томов («Bay undz yidn», z. II). Это — к 1923 году. К 1939-му, то есть до момента нападения гитлеровцев на Польшу (Леман родился в Варшаве в 1886 году и всю жизнь там жил и работал) количество собранных им материалов значительно выросло.

Кроме названных двух самых значительных собирателей фольклора, можно упомянуть еще целый ряд деятелей, внесших солидную лепту в еврейскую фольклорную работу (Н. Прилуцкий, З. Кисельгоф, Ю. Энгель, М. Кипнис и др.).

Это, однако, была и в большей степени осталась собирательская работа одиночек, и записанный ими материал оказался в частном владении самих коллекционеров. В условиях царской

России не было возможности концентрировать работы этих отдельных лиц и привлекать соответствующих ученых к систематизации собранных материалов. В 1908 году в Петербурге было создано «Общество еврейской народной музыки». В деятельности [5]
этого Общества музыкальный фольклор занимал видное место. Еврейский композитор стремился овладеть стилем еврейской народной музыки. Здесь и началась известная работа по сбору идишского музыкального репертуара. Предпринимались попытки осмыслить и разобраться в вопросах сущности еврейской народной музыки (З. Кисельгоф, Л. Саминский[8]). Слишком кратковременной, однако, оказалась деятельность этого Общества, и заметных научных работ создано не было.

Существенный вклад в работу по собиранию фольклорных и этнографических материалов внес Еврейский историко-этнографический музей в Петербурге. Однако и здесь множество препятствий не позволило должным образом оформить коллекции и научно их обработать.

Отсутствие надлежащих учреждений, которые взяли бы на себя организацию собирательской деятельности, систематизацию материалов или даже только регистрацию и хранение собранного, было одним из главных препятствий в работе. Сам собиратель мог проявить большие старания и с величайшими усилиями опубликовать что-то из записанного им. Чрезвычайно тяжело было печатать на собственные средства фольклорные сборники. Пять-шесть, а то и десять лет могла книга пролежать в наборе до момента появления ее в свет. Удивительно ли, что М. Ванвильд, редактор ранее упомянутого сборника «Bay undz yidn», пишет в предисловии:
«Серьезная научная работа, которая внесла бы хоть какую-нибудь [6]
ясность в этимологию, методы, задачи и проблемы нашего фольклора, может еще подождать. Это не так страшно. Ведь наиглавнейшее в этом деле — сырой материал: собирать, записывать, публиковать. И сколько бы ни записывали — все это мало. И все, что мы выловим, — все важно!» (Указ. издание, с. 2).

В 1938 году Фольклорная комиссия при филологической секции Еврейского научного института YIVO (Вильно)[9] выпускает книгу «Еврейский фольклор»[10]. Во введении сообщается о трудностях, с которыми столкнулась в своей работе Фольклорная комиссия. Книгу о фольклоре готовили более двенадцати лет (начиная

с 1926 года). Поначалу редакция предполагала дать в ней наряду с собранными материалами также и исследования. На деле же оказалось, что в редакцию стали поступать от корреспондентов YIVO в больших количествах записи фольклора, в то время как исследования не появлялись, и книга состоит только из фольклорных материалов (песни, сказки и предания, анекдоты и шуточные истории, пуримшпили*, приметы и поверья). Научная обработка состоит в классификации и комментариях, где указаны варианты и параллели к произведениям, отдельным строкам и т. п.

Приведенными фактами я хочу лишь охарактеризовать технико-организационную сторону, базу еврейский фольклористики, как они фактически выглядели в бывшей царской России
[7] и позже в Польше. Фольклорная комиссия YIVO (основанная летом 1925 года) сумела в значительный степени консолидировать работу многих собирателей-любителей, которые более или менее систематически посылали туда свои коллекции. До 1941 года эта комиссия аккумулировала очень большой материал. Точного отчета о собранном у нас нет. Однако, как явствует из инвентарных номеров, присвоенных каждому фольклорному произведению из ранее упомянутого сборника «Еврейский фольклор», к 1938 году Комиссия имела уже около 130000 единиц[11] всевозможных жанров. Однако не созрели еще соответствующие условия, чтобы в YIVO выросла группа исследователей-фольклористов. То, что сделано в этой организации, заслуживает, безусловно, всяческой похвалы и одобрения.

Как же проходила фольклорная работа у нас в Советском Союзе?

Начиная с конца 1920-х годов у нас образовались две еврейские фольклорные организации. Одна — в Еврейском секторе Белорусской Академии *наук* (Минск) и одна в Институте еврейской культуры Академии наук УССР (Киев). Оба новообразованных учреждения вынуждены были начать работу с нуля — заново организовывать собирательскую работу. Никакого наследства (кроме отпечатанных сборников) оба учреждения не имели. Кроме этого оказалось, что как в Белоруссии, так и на Украине до тех пор вообще очень мало было собрано. Однако еврейские фоль-

* Пуримшпиль (букв.: пуримская игра, *идиш*) — традиционное еврейское веселое представление, разыгрываемое в праздник Пурим.

клористы в Советском Союзе оказались в значительно лучших условиях, нежели их коллеги во всех других странах. Они имели [8]
возможность с самого начала вести свою работу не как любители, а в рамках соответствующих Академий наук. У них были необходимые средства для проведения специальных экспедиций, для обеспечения звукозаписывающей аппаратурой и т. д. И здесь мы столкнулись с самым трудным препятствием — вопросом выявления и подготовки соответствующих кадров, которые могли бы организовать и провести эту работу.

Минская фольклорная комиссия не успела развернуть масштабной деятельности. Кое-что из фольклорных материалов было в свое время опубликовано в минских сборниках «Tsaytshrift». Кроме ранее упомянутой статьи И. Гольдберга была напечатана в «Tsaytshrift» № 2–3 его же работа об иноязычных и смешанноязычных еврейских народных песнях и в № 5 — работа И. Добрушина «Социальная эволюция еврейской колыбельной песни»[12].

В Киеве удалось лучше организовать еврейскую фольклорную работу, и она продолжается до настоящего времени [1946]. Кроме собирательской деятельности киевская фольклорная организация делала также попытки проработать некоторые вопросы еврейской фольклористики. Если нам и удалось кое-что выяснить о социальной функции фольклорного искусства в целом и в отдельных его жанрах, то осталась все же совершенно не разработанной проблема выразительных средств народной песни. Надо сказать прямо, что мы еще очень мало знаем о художественной природе народной песни. Обойтись парой замечаний о различных структурных элементах (тропах)[13], встречающихся в народной песне, как мы это [9]
делали до сих пор, значило бы обманывать себя. Нет никакой уверенности, что отдельные упоминающиеся в таких замечаниях тропы являются типическими для всех жанров еврейского фольклора. По моим впечатлениям (к сожалению, я до сих пор этот вопрос не изучал и больше, чем на впечатления, я здесь ссылаться не могу), в разных жанрах народной песни применяются различные тропы. То, что характерно для любовной, может оказаться нетипичным для религиозной (или другой) народной песни, не говоря уже о детских песнях — игровых, считалочках, дразнилках, являющихся совершенно отдельной категорией в фольклоре. Почти все, кто что-нибудь говорил о поэтике народной песни, ставили на первое

место так называемый психологический параллелизм, используемый в песне как выразительное средство. Во-первых, еще не выяснено, как часто это средство применялось в еврейском фольклоре. Совершенно непонятно, откуда там возникает параллелизм и, наконец, для каких жанров он является типичным. Возьмем, например, раздел религиозных песен в сборнике Гинзбурга — Марека, мы там ни разу не встретим параллелизм. Является ли это особенностью *только* любовной песни?

Настало время приступать к детальному и всестороннему изучению народной песни. И здесь мы снова наталкиваемся на большие трудности: кто должен заняться таким вопросом? Ясно, что не только горсточка фольклористов, имеющихся сегодня. В такую работу должны включиться также и языковеды, и литературоведы. Я мог бы привести не один пример из опыта других ев-
[10] ропейских народов, когда языковеды и литературоведы весьма активно и *плодотворно* занимались фольклором. Мы можем здесь встретить имена великих ученых: братья Гримм, Веселовский, Потебня и еще, и еще[14]. Почему же еврейские языковеды и литературоведы сторонятся такой работы? Разве так уж велико число еврейских фольклористов, что другим уже не хватает тем для разработки? Разве так уж беден материал, что он не может заинтересовать исследователя? Конечно нет! Язык народного искусства, его поэтические выразительные средства могут дать богатую почву для постановки и разработки различных языковедческих и литературоведческих проблем.

В еврейской фольклористике можно период до 1941 года рассматривать в основном как первичный этап собирательской работы. С болью мы вынуждены констатировать, что многие обширные коллекции отдельных деятелей и учреждений (собрание Лемана, материалы фольклорной комиссии YIVO, Вильнюсского этнографического общества и др.) утрачены. Рука немецко-фашистских варваров чувствуется и здесь. Необходимо собрать все, что сохранилось (напечатанные сборники, наш архив и другие источники), и это должно теперь стать базой для исследовательской работы. Другого выбора сейчас нет. Большую часть того, что пропало, уже, по-видимому, восстановить не удастся. Я этим не хочу сказать, что мы уже покончили с собирательской работой. Фольклористика пока еще не знает такого состояния, когда было бы резонно

утверждать, что все возможное уже собрано. Сегодня наступил критический период в еврейской фольклористике. Разрушены города и области. Миллионы еврейского населения уничтожены, [11]
старые местечки стерты с лица земли. Значит в нашей работе мы должны сейчас переориентироваться как в выборе точек сбора новых материалов, так и в оценке уже зафиксированного. До сих пор лишь немногое из этого удалось опубликовать. Когда же все будет сосредоточено вместе и к нему будет добавлено то, что удалось сохранить в архивах, материал будет сгруппирован и классифицирован, тогда каждый вид и жанр песенного фольклора все-таки даст в сумме весьма богатую основу, позволяющую проводить достаточно глубокие исследования.

Сейчас уже самое время приступить к академическому изданию еврейского песенного фольклора. Ждать новых публикаций нет смысла — никаких новых коллекций (кроме нашей) в ближайшие годы, вероятно, не появится. Такая работа — сведение всех обнародованных ранее материалов с материалами нашего архива — в значительной мере задаст вектор дальнейшим исследованиям. Только тогда нам станет ясно, чем же мы обладаем из всех жанров еврейского песенного фольклора. Будет также понятно, что нужно еще зафиксировать, чего не хватает и на что следует обратить внимание в дальнейшей собирательской работе[15].

* * *

Давать в настоящее время краткую синтезирующую работу о еврейском музыкальном фольклоре я считаю преждевременным. Поэтому я решил остановиться на некоторых проблемах и вопросах еврейской фольклористики. Я рассматриваю это лишь как *наброски*[16] для будущей большой работы[17]. Я здесь остановился на следующих вопросах: 1) некоторые специфические черты еврейского фольклора; 2) исторический путь еврейского песенного [12]
фольклора; и 3) мелодика старинного фольклорного песенного репертуара. Этим я вынужден был ограничиться. Я не счел возможным снова ставить здесь отдельные проблемы, которые мне приходилось рассматривать в предыдущих работах (относящиеся к пуримшпилям, инструментальной музыке, напевам без слов). Там, где мне приходилось затрагивать эти жанры, я это делал лишь для иллюстрации какого-либо тезиса.

* * *

С удовлетворением можем мы констатировать, что работы в области еврейской литературы, которые появились за последние двадцать лет, принесли нам много нового для изучения еврейского фольклора старых эпох. До XVIII столетия, времени, когда был заложен фундамент новой литературы на идише, разница между собственно песенным фольклором и литературной поэзией была очень незначительна. Все стихи, сложенные до того времени, авторы создавали, имея в виду мелодии, и распевали их — черта, значительно более типичная для фольклора, чем для литературы. Сочинитель стремился к тому, чтобы его стихи распространились в массах и стали народными песнями.

Имеется все же большая разница между фольклором и литературой, то есть тем, что к тому времени могло быть опубликовано. Глубинное народное искусство, которое не могло быть представлено свету, гораздо более многосторонне выражало истинные переживания и идеалы масс, чем это могла делать литература. Печатать любовные песни в XVII или XVIII столетии никто бы не осмелился. Бадхены* и певцы на праздниках не могли этого
[13] делать даже в XIX веке. То же можно сказать о бытовых песнях и других жанрах. Это, однако, не означает, что любовный мотив был чужд человеку из народа. Многие сотни народных песен посвящены этой теме. Они создавались и распевались, вопреки их несозвучию общему тону тогдашней литературы.

Углубленное изучение фольклора и литературы позволяет нам более многосторонне понять прошлое, воплощенное в произведениях искусства. До второй половины XVIII века изучение литературы в отрыве от фольклора дает нам одностороннее и потому неверное представление об устремлениях того времени. В XIX и XX веках фольклор тоже не потерял своего значения. И в этот период фольклорный репертуар обогащает картину общественной и индивидуальной жизни широких еврейских народных масс.

---

* Бадхен — ведущий традиционной еврейской свадьбы; одной из его важнейших функций было создание стихотворных импровизаций, произносимых нараспев.

## 1. Некоторые специфические черты еврейского фольклора [14]

Уже в XIV–XVI веках наметились основные контуры еврейского музыкального искусства (в слове и звуке), дошедшего до наших дней.

На новом языке, идише, который сформировался у немецких, а позднее эмигрировавших из Германии в Восточную Европу евреев, в силу их социального положения, не мог создаваться фольклор ритуального характера. Сакральные произведения искусства на идише уже тогда были не нужны и невозможны. Языком молитв и религиозных песнопений при всяких культовых церемониях, публичном и индивидуальном богослужении, общественных торжествах, семейных праздниках и т. п. с древнейших времен и до нашего времени оставался древнееврейский[18]. У многих других народов язык религии также не является разговорным, народным. Разница, однако, заключается в том, что в других культурах язык религии образовался значительно позже народного. К тому времени, когда у какого-либо народа вводилась новая религия и новый язык богослужения, в народном слове уже издавна бытовал ритуальный фольклорный репертуар. Новый религиозный культ стремился побороть старый обрядовый репертуар, хотя не всегда это ему удавалось. Возникновение языка идиш не связано ни с какими особыми религиозными исканиями. Хотя широкие еврейские народные массы в Европе не всегда понимали в должной мере древний иврит, все же никто не мог решиться ввести моление на обиходном языке[19].

В еврейском фольклоре немало песен с религиозным содержанием, но, звучащие в праздники, они не имеют обрядовых функций: они лирические, нравоучительные, дидактические, порой даже бытовые и развлекательные. Каждый человек или же коллектив мог петь их в любых подходящих обстоятельствах. [15]
Нет (и, вероятно, никогда не было) ритуальных свадебных песен на идише*.

* Из достоверных источников нам известно, что в XVI веке на еврейских свадьбах женщины пели специальные песни для невесты, которые, однако, не имели ритуальных функций. Это были дидактические либо развлекательные песни. — *Примеч. М. Береговского.*

Еврейский песенный фольклор или даже шире — музыкальный фольклор, взятый в целом (помимо песен, напевы к различным змирес[*20] и другим песнопениям, инструментальные произведения, а также народный театр, где музыка занимает весьма видное место), — в европейский период истории евреев был художественным выражением повседневных переживаний и эмоций народных масс, их личных и общих горестей и радостей, их общественных идеалов, надежд и стремлений.

Каждый жанр народного искусства, связанный с каким-либо ритуалом, в известной мере канонизируется и сохраняется в фольклорном репертуаре до тех пор, пока жив соответствующий обряд. Украинские колядки, щедривки, веснянки и т. п. распевались до тех пор, пока сохранялся обычай справлять связанные с ними праздники со всеми их атрибутами (как культовыми, так и бытовыми). Когда же старые обычаи вытесняются из быта, отмирает также и сопутствующий песенный репертуар. Известная часть обрядовых песен получает иногда другое семантическое и идейное значение, оставаясь в качестве лирических и подобных им.

Поскольку еврейский музыкальный фольклор не имел ритуальных функций, то он никогда не был канонизирован. Это означает, что конкретный песенный репертуар мог сохраняться в быту до тех пор, пока он выражал переживания, пока он удовлетворял и захватывал певца и слушателей. Архаическим элементам было не на чем держаться, они не находили себе опоры.

[16] Дать историю народного искусства (не только еврейского) — это одна из труднейших задач, которые еще до сих пор в фольклористике не решены. На идише мы имеем крайне мало старинных памятников, где были бы зафиксированы еврейские народные песни. Однако примечательно, что некоторые остатки старинного фольклора, которые до сих пор удавалось разыскать в изустном народном творчестве, а записывать его начали более или менее систематически лишь в конце XIX века, принадлежат как раз исключительно к светским песням, и большей частью только к лирическим любовным.

Почему именно остатки лирических песен сохранились в фольклоре, это вопрос, требующий специального исследования.

* Змирес (змирот; букв.: песни, *ивр.*) — субботние паралитургические песнопения.

Здесь достаточно лишь отметить, что они с самых древних времен
уцелели и у евреев. Не имея ритуальных функций, фольклорный
репертуар может часто меняться. Конкретные песни забываются,
а новые приходят им на смену и подхватываются массами. Это, од-
нако, не означает, что старый репертуар полностью исчезает и не
оставляет никаких следов. Многие его элементы, сохранившие
свою выразительную силу, впитываются в заново возникающее.
Ни одной целой народной песни XVI века из того небольшого
количества, которое тогда было зафиксировано и сохранилось до
наших дней, не осталось в нынешнем фольклоре. Некоторые ку-
плеты сохранились в отдельных песнях. Эти так называемые «ко-
чующие строфы» свидетельствуют о том, что народный художник
не обязательно стремится все создавать заново. То, что ему подхо-
дит, что ему хочется нам передать и выразить, он берет из старого,
внося иногда в него определенные изменения, а иногда и без них.

Неритуальный характер всех без исключения видов и жанров
еврейского музыкального фольклора является одним из положи-
тельных моментов, который не тормозил, не задерживал его даль- [17]
нейшего развития. Если взять, например, украинский или русский
свадебный обряд, то он в своем развитии принял форму мистe-
рии-представления, в которой главную роль играли солист и хор.
Все приготовления к свадьбе сопровождаются специальными
песнями. Даже приготовление соответствующих кушаний, осо-
бенно выпечки, сопровождалось ритуальными песнями. Обрядо-
вым пением встречали гостей и опевали все этапы свадебной
церемонии. Инструментальная музыка весьма мало в ней уча-
ствовала. Вообще и украинская, и русская свадьба очень красива;
она представляет собой нечто вроде своеобразного театрализо-
ванного действа. Когда свадебный обряд в основном сформиро-
вался и его форма была канонизирована, она *в известной степени*
застыла и утратила возможность дальнейшего развития. Этим
также объясняется сравнительно меньшая роль украинской ин-
струментальной музыки.

Совершенно иную картину являет собой еврейский свадеб-
ный обряд. Количество канонизированных песен (древнееврей-
ских молитв и гимнов) было минимальным. Они формировали
и подчеркивали лишь узловые моменты свадьбы (обручение, семь
благословений и проч.). Главным образом свадебный ритуал

держался на инструментальной музыке, которая выполняла важную структурную функцию с начала и до самого конца церемонии. Сватов ездили встречать с клезмерами*. Для каждого свата исполняли «Mazl-tov»**. С музыкой «усаживали» невесту, вели пару к хупе***. После обручения тоже играли: с музыкой вели от хупы, созывали гостей на пиршество, играли «к столу» и для танцев, провожали сватов и т. д. И так до последнего «Zay gesunt!»****, когда гости расходились или разъезжались.

[18] Неудивительно, что еврейская инструментальная музыка получила такое богатое развитие. Клезмерский репертуар никогда не был канонизирован, не говоря уже о танцах, которые очень часто менялись в соответствии с модой. Даже то, что исполнялось для слушания («Mazl-tov», «Tsum tish»***** и т. п.), каждый раз частично обновлялось[21]. Само собой понятно, что традиция играла здесь известную роль. Но это могло означать, что клезмер создавал новое в границах принятого стиля. Собранные нами конкретные произведения, которые музыканты играли, например, во время усаживания невесты, весьма различны. Они, однако, все были примерно одного и того же характера, соответствующего обычаю «kale-bazetsn»******. Никто никогда не воспрещал клезмеру создавать самому либо воспринять от других исполнителей новые произведения и играть их на свадьбах. Наоборот, мы знаем много случаев, когда хозяева, в особенности на богатых свадьбах, требовали от клезмеров, чтобы те непременно сочиняли новые произведения.

Мы рассмотрим вкратце еще одну ветвь еврейского музыкального фольклора — нигуны без слов******* и напевы к раз-

---

* Клезмер — свадебный музыкант (*идиш*).

** «Mazl-tov» (букв.: «Хорошей судьбы», *ивр.*) — небольшая инструментальная пьеса-приветствие.

*** Хупа (букв.: покров, *ивр.*) — свадебный балдахин.

**** «Zay gesunt!» (букв.: «Будь здоров!», *идиш*) — прощальные пьесы (иногда с пением), подающие сигнал к окончанию свадебного торжества.

***** «Tsum tish» (букв.: «К столу», *идиш*) — пьеса, приглашающая гостей к трапезе.

****** «Kale-bazetsn» — усаживание невесты (*идиш*), церемония, предшествующая хупе.

******* Слово «нигун» (*ивр.*) имеет несколько значений: 1. мелодия или напев; 2. способ исполнения той или иной мелодии без слов, с использованием слогов; 3. специфический паралитургический жанр, который Береговский называет «напевы без слов».

личным змирес. Здесь мелодии также не имели ритуальных функций. Тексты змирес оставались канонизированными, что же касается напевов, то они никогда не были закреплены раз и навсегда за определенным текстом. Не только в разных городах или краях одни и те же тексты змирес распевались на различные мелодии, но каждый мог их менять или приспосабливать новую мелодию к змирес. Достаточно пролистать сборник Бернштейна «Muzikalisher pinkas» (Вильно, 1928)[22], чтобы в этом убедиться. Там к одному и тому же тексту змирес дано до 15 различных мелодий. То же касается и напевов без слов[23].

По-видимому, этот жанр принят в еврейском быту с давних
времен. Наибольшего расцвета он достиг с возникновением хаси- [19]
дизма (начало XVIII века)[24]. С величайшим пиететом относились хасиды к памяти основателей хасидизма, а некоторые ребе считали обязательным, чтобы их последователи заучивали старинные напевы, которые традиция связывает с именами великих цадиков[*]. Это, однако, не помешало созданию сотен новых мелодий. Многие хасидские ребе сами сочиняли напевы или содержали специальных баал-тфилес[**], в обязанности которых входило каждую субботу придумывать еще один нигун. Лучшие напевы подхватывались всей массой хасидов и распространялись по городам и местечкам. Этот жанр достиг высочайшего расцвета. Как по количеству, так и по качеству это один из богатейших разделов еврейского музыкального фольклора. В нем есть напевы лирического, драматического, философского и т. п. характера, а также множество различных танцевальных мелодий. Все они появились, потому что репертуар не был канонизирован и мог свободно развиваться.

Чтобы закончить со всеми видами еврейского музыкального фольклора, которые могут иногда казаться ритуальными, рассмотрим вкратце еврейский народный театр — пуримшпили. Он в основном функционировал один день в году — в Пурим. По традиции представление стало составной частью пуримского празднования, однако не имело ритуальных функций. Еврейские

---

* Ребе (*ивр.*) — 1. учитель; 2. раввин, лицо духовного звания; 3. в хасидизме — то же, что цадик (букв.: праведник, *ивр.*), духовный лидер общины.

** Баал-тфиле (букв.: хозяин молитвы, *ивр.*) — знаток молитвы; в данном случае имеется в виду кантор.

религиозные лидеры, конечно, стремились использовать театральные элементы для богослужения либо для проведения обрядов в семейном кругу. Мы не будем здесь затрагивать отдельные театрализованные моменты еврейского богослужения и остановимся лишь на одной домашней религиозной церемонии, которая, получив богатейшее развитие, стала еврейским ритуалом.
[20] Имеется в виду «сейдер», который справлялся в первые два вечера праздника Пейсах. Текст распределен между двумя исполнителями: отцом, читающим пасхальную Агаду[25], и ребенком, задающим вопросы. Но не только в распределении текста заключается инсценировка. Введен здесь и костюм (китл[*], одеваемый отцом), реквизит: кресла с подушками[26], кайре[**] с мацой, где сверху кладут овощи, травы и т. п., которые обыгрываются в ходе сейдера. Текст Агады содержит много «режиссерских указаний», напоминающих, что и когда делать на протяжении трапезы. Стоит заметить, что существуют упоминания о том этапе в истории театра, когда в мистерии начинали вводить местные национальные языки (параллельно или взамен латыни). В пасхальной церемонии есть места, где вводится идиш — реплика сына «Отец, я хочу задать тебе четыре вопроса», а также когда сын произносит текст четырех вопросов на древнееврейском, а затем повторяет их на идише. Имеются в пасхальной церемонии и другие театральные эффекты: бокал для Ильи Пророка, открывание двери для Ильи Пророка, эпизод с афикойманом[***], пение детской песенки («Khad gadyo»)[27] и т. д.

Как мы видим, церемониал сейдера очень богат театральными элементами. Можно даже сказать, что весь он — своеобразная домашняя инсценировка. В связи с ритуальным характером она, однако, не могла получить дальнейшего развития и застыла навсегда.

---

* Китл — ритуальная одежда, длинный белый халат, использовавшийся в обрядах перехода (жених облачается в него на свадьбу, женатый мужчина в Пейсах и Йом Кипур).

** Кайре (киара; букв.: блюдо, *ивр.*) — мешочек или коробка для мацы, на который сверху помещают в блюдцах шесть символических элементов трапезы.

*** Афикойман (афикоман; букв.: десерт, *греч.*) — половинка мацы, которую прячут в начале трапезы. Ребенок под конец сейдера должен отыскать его.

Еврейский народный театр и его репертуар не были канонизированы и никогда не имели обрядовых функций. Наоборот, можно сказать, что он существовал вопреки явно выраженному противодействию клерикальных руководителей еврейских общин.

Много препятствий[28] имел на своем пути еврейский народный
театр. Борьба клерикалов против него принуждала народных ху- [21]
дожников объявлять свои представления как разыгрывание «правдивых историй», а иногда даже подчеркивать, что они пришли не театральные представления давать, а рассказывать о чудесах праотцев. Этим и объясняется то, что весь репертуар в течение долгих столетий (чтобы иметь возможность хоть как-нибудь существовать) состоял из пьес, сюжет которых брался из Библии.

Еврейский народный театр не был религиозным театром и ритуальных функций не имел. Свой заряд он получил во время, *бурлившее* настроениями Ренессанса, а то, что народный театр не мог в еврейском быту получить соответствующего развития — уже зависело от других причин. В данной исторической ситуации он в лучшем случае мог лишь выражать большое стремление народных масс к театру, ему было под силу сохранение достигнутых ранее позиций, но он был слишком слаб, чтобы стать проводником новых идей, принесенных временем. Народная песня каждый раз подхватывала новое в общественном быту. В эпоху Гаскалы[29] народные певцы чутко реагировали на новые идеи, которые проповедовали ее приверженцы. Революционное движение в [18]90-х годах и в период революции 1905 года вызвало множество новых революционных песен. Народный еврейский театр уже в XIX веке как бы исчерпал себя и остался почти анахронизмом. В острой и упорной борьбе за театр, шедшей на протяжении всего XIX века, пуримшпиль играть непосредственной роли уже не мог. В этом, однако, виноват не сам театр. Наоборот, народный художник был в свое
время максимально активен в борьбе за сценическое искусство. Он [22]
не только не упустил время, когда мог захватить позиции и внедрить театральные представления в еврейский быт (пусть хоть на один день в году, в день веселого Пуримского карнавала), но он эту позицию удержал даже в самые тяжелые и темные времена.

Я нарочно остановился на свадебной музыке, напевах без слов, напевах к змирес и на народном театре. На первый взгляд может показаться, что эти ветви еврейского фольклора имеют

известные обрядовые функции. На самом деле ритуальное в свадьбе или в еврейском быту, в празднике Пурим лежало не в музыке или в пьесах, которые в данном случае были только одним из элементов, придающих форму сакральному действу. Сам же конкретный репертуар не имел ритуальных функций. То же самое относится и к религиозным песнопениям, праздничным песням и т. п., не говоря уже о бытовых, семейных, лирических и других.

Еврейское народное искусство имеет для нас то преимущество, что оно в самые тяжелые, самые темные времена сохранило, хотя бы в минимальной степени, элементы свободного духа и земной жизнерадостности народных масс. А иногда народное искусство было даже единственным уголком, где все это сохранялось.

* * *

Выросший в другой социальной атмосфере и на других общественных идеях, еврейский фольклор и в своем музыкальном языке был очень мало связан с ритуальной музыкой. Несмотря на «всенародность» литургических нусахов[*] и песнопений в старинном еврейском быту, приходится все же констатировать, что ашкеназская народная музыка во всех жанрах фольклора, включая
[23] также религиозные и полурелигиозные[30][31] песни на идише, напевы без слов и т. п. категорически отличается от синагогальных мелодий. Музыкальный фольклор полностью их избегает. Только в юмористических и сатирических народных песнях различного характера и содержания нередко применяется подлинная литургическая мелодика, которая, однако, в этих случаях получает другое семантическое значение. В иных жанрах бытовой народной музыки я не мог бы назвать ни единой песни, где была бы применена мелодия, взятая из синагогальной службы[32].

Идейно-художественные установки светского народного искусства весьма далеки от религиозного чина. Какой бы набожной и богобоязненной ни была девушка, она не могла бы использовать для любовных песен, которые пела, интонации с детства известных, услышанных дома молитв или субботних и праздничных

---

* Нусах (букв.: версия, стиль, *ивр.*) — определенный канон синагогального служения, которого придерживаются различные общины. Береговский имеет в виду именно музыкальную составляющую синагогальных молитвенных песнопений.

старинных нигунов, и даже тхинес[*], перенятых ею от женщин. Мелодика этих молитв, напевов и т. п. была в те времена нагружена определенными ассоциациями, чуждыми характеру любовных песен, содержание и характер которых толкали народного художника к созданию выразительных средств (как словесных, так и музыкальных) с использованием других источников, а не различных литургических песнопений.

Также и в бытовых песнях мы не находим синагогальных мелодий. Даже в религиозных народных песнях и в хасидских нигунах со словами и без слов мы очень редко встретим настоящую синагогальную мелодику[33].

При этом нам следует помнить, что не все, что пелось в бесмедреше[**], не все мелодии, которые хазаны[***] вводили в субботние и праздничные богослужения, могут рассматриваться как настоящая синагогальная музыка. Действительно бывает, что та или иная [24]
конкретная мелодия народной песни или театрального номера и т. д. (здесь я имею в виду не юмористические и сатирические песни) могла быть перенята от кантора[****], который на этот мотив пел определенную молитву. Это, конечно, не означает, что такой напев относится к синагогальному нусаху. У нас есть множество исторически достоверных фактов, что исполнители литургических гимнов и хазаны издавна вводили в синагогальное пение большое количество мелодий, заимствованных из различных интернациональных произведений несомненно светского характера. Раввины всегда резко протестовали против такой практики, что, однако, мало помогало. Значит, если народный певец нечто перенимал иногда у канторов, это еще не доказывает, что такая музыка синагогальная. Сам кантор часто был вынужден становиться «концертным певцом», чтобы удовлетворить запросы широкого общества, глазевшего на него и любовавшегося красивой мелодией, хотя она и не была по-настоящему синагогальной[34].

---

* Тхинес (тхинот, ед. число тхина; *ивр.*) — молитвы о милосердии, исполнявшиеся женщинами. Тексты тхинес были, главным образом, на идише.

** Бесмедреш (бейт мидраш; букв.: дом учения, *ивр.*) — место, специально предназначенное для изучения Торы. Это могло быть учебное заведение (например, иешива) или синагога.

*** Хазан (*ивр.*) — синагогальный певчий, осуществляющий ведение публичной молитвы.

**** Кантор — то же, что хазан.

Националистические убеждения склоняли некоторых еврейских композиторов и музыкальных деятелей дореволюционного периода ставить вопрос о приоритете синагогальной музыки в сравнении со светским бытовым музыкальным фольклором.

В моей работе «К задачам еврейской музыкальной фольклористики»*[35] я подробно обсудил эти реакционные теории. Здесь я хочу лишь подчеркнуть, что речь идет не об оценке художественных достоинств синагогальной мелодики как таковой. Нет сомнений, что среди старинных нусахов встречаются не только монотонные псалмодические речитативы, но и чрезвычайно богатые и выразительные мелодии (более или менее развитые) и немалое количество сердечных, трогательных интонаций и мотивов.
[25] До тех пор, однако, пока эти мелодии и музыкальные формулы несут в себе ассоциации с еврейским религиозным обычаем, они не могут быть применены для выражения других идей и иного эмоционального содержания. Практика некоторых еврейских композиторов, которые пробовали применить синагогальные интонации, например, к лирическим любовным песням, очевидно показала полную бесплодность подобных усилий. Получается скорее юмор, чем лирика**.

Народный художник прекрасно знал ту психологическую нагрузку, которой в силу обычая наделялись мелодии и нусахи. В антихасидском стихотворении последователя Гаскалы Ш. Бернштейна «Yeloles Tsadikim»***[36] повествуется о том, как святоши жалуются на свою горькую судьбу, становящуюся все хуже. Множатся ряды неверующих, они срезают пейсы, бреют бороды и не прислушиваются больше к раввинам[37]. Они смеются над ними и изображают их в «HaMelitz»**** и в «Kol Mevaser»*****. Кроме того,

---

* В сборнике «Проблемы фольклористики». — *Примеч. М. Береговского.*

** См., например, романс И. Ахрона на текст Я. Фихмана «Yom, yom ani olekh limeonekh» («Хожу я к тебе ежедневно»). Издательство: Jibneh; Берлин; Иерусалим. [Op. 52, № 1. 1923. Русский перевод В. Ходасевича].— *Примеч. М. Береговского.*

*** «Вопли хасидских праведников» (*ивр.*).

**** «Ха-Мелиц» («Гамелиц»; «Посредник», *ивр.*) — первая еврейская газета на иврите, выходившая в Российской империи с 1860 г. еженедельно.

***** «Кол Мевасер» («Голос вестника», «Голос возвещающий», *ивр.*) — еженедельное приложение к газете «HaMelits», выходило на идише в 1862–1871 гг.

Таки среди наших еврейчиков,
которые нас знают насквозь,
сочиняют о нас песенки
и поют их на наши же мелодии[38].

Народный художник также знал, что для сатирических целей хасидские напевы — отличное средство. Применить эту мелодику для позитивных образов в то время было невозможно. Каждый распространенный хасидский нигун сразу ассоциировался с хасидским бытом. То же относится и к синагогальным нусахам.

[26]

* * *

Фольклор является по существу искусством широчайших трудящихся масс. В феодальном и капиталистическом обществе литература значительно менее доступна народу и устное творчество зачастую является единственным художественным выражением его идеалов. В музыкальной части фольклор охватывает значительно более широкие слои, часто даже тех, для которых устное народное творчество в целом уже более не свойственно[39]. Не только для истории еврейской литературной поэзии прошлых веков (как и для поэзии многих других народов), но даже для многих авторов XIX столетия в музыкальной части типичным является фольклорный метод. Великие эпические творения времен еврейских «шпильманов»[40] распевались их авторами. Элиягу Бохер поет свои романы на итальянскую мелодию[41]. Для всех дошедших до нас еврейских старинных исторических, дидактических и др. песен указаны напевы, на которые они распевались. Даже такие как Михл Гордон[42], Ш. Бернштейн, А. Гольдфаден[43] и вплоть до Шолом-Алейхема создают или приспосабливают свои стихи к мелодиям. При этом всеми ими применяется исключительно метод устной традиционной адаптации и распространения напева. Совсем уж редко поэт или бадхен (А. Гольдфаден, Э. Цунзер[44] и др.) печатает песни с нотами. Большинство поэтов XIX столетия довольствуются тем, что обозначают песню (обычно очень популярную), мелодию которой они взяли.

Устная форма — это не только технический способ передачи мелодии. Прежде всего, мелодия должна быть так построена, чтобы она была певучей и ее можно было легко сразу перенять. Усвоение народной мелодии не требует от певца специального

[27] обучения. Песня воспринимается как бы мимоходом и часто без малейшего усилия. Это, однако, ни в коем случае не означает, что фольклорные мелодии непременно примитивны и просты. Среди них немало богато развитых и даже весьма сложных.

Когда мы говорим, что фольклор есть искусство широких народных масс, это не обязательно означает, что всякий человек из народа в состоянии сам исполнять все виды фольклорных произведений. Талант не может быть одинаковым у всех без исключения. Есть разные градации, начиная от выдающихся музыкальных способностей и творческой одаренности и до совсем слабых, существенно ниже среднего уровня. Всенародность музыкального искусства должна означать не искусство менее способных людей из народа, но, наоборот, самого талантливого, ибо по сути только он и является создателем народного искусства. Однако в своем творчестве даже наиталантливейший народный художник применяет лишь те выразительные средства, которые всем знакомы, всем близки и доступны.

Здесь необходимо заметить, что национальные границы играют пока что весьма существенную роль при заимствовании или даже только при восприятии народного музыкального произведения. Перенять обычную песню, которая исполняется, например, фольклорными хорами некоторых кавказских народов, было бы весьма трудной, иногда просто невыполнимой задачей для тех, кому не знаком этот стиль. Для кавказских же народностей такая песня не только понятна, но и легко воспринимаема; почти каждый представитель этих народов может усваивать такие песни и петь их совместно с хором. Тот, кто не знаком с канторскими песнопениями, поначалу воспринимает их как своего рода непонятную трескотню[45]. Ему будет казаться, что хазан часами поет одну и ту же мелодию, в которую он произвольно добавляет раз-
[28] личные украшения и рулады[46]. В то же время еврей, который с детских лет впитал в себя нусахи молитв, очень легко воспримет синагогальное пение и сможет расчленить его на составные части. Он не только способен будет следовать за всеми его модуляциями, но и отметит то новое, что вносит данный кантор в свое пение.

Значит, доступность музыкального фольклора зависит не только от простоты народных мелодий, но от степени их укорененности и распространенности, а точнее от соответствующего

музыкального стиля в целом. Ритуальные канонизированные мелодии или песнопения, звучавшие из поколения в поколение на протяжении столетий, могут даже быть весьма мало напевными и все же доступными и понятными для человека из народа. Достаточно сослаться на тропы[47], с которыми читается Тора. Это очень древняя система речитации, которая в настоящее время в значительной степени потеряла свою выразительность[48]. Мелодическая линия, получающаяся из тропов, весьма далека от музыкального языка народного искусства. В действительности она уже настолько в стороне от современной певческой традиции, что понадобилось ввести специальное изучение этих знаков для всех детей, обучавшихся в хедере*. Их обязанностью было выучить мотивы тропов и каждую пятницу упражняться в распевании соответствующих глав Торы. Для всех прочих старинных молитвенных нусахов, музыкальный язык которых ближе к современному, не понадобилось вводить подобных «семинарских» штудий.

Короче: язык музыкального фольклора не всегда примитивен и прост. Он, однако, всегда понятен, во всяком случае в национальных или краевых рамках, поскольку он в известной мере является музыкальным «родным языком», который человек из народа [29]
впитывает с детства. Естественно, что здесь могут и должны иметь место различные оттенки, зависящие от среды, классовой принадлежности и других причин. Не все, что близко одной группе или слою населения, в той же мере близко и понятно другим.

## 2. Исторический путь еврейского песенного фольклора [30]

С. Гинзбург и П. Марек, издатели первого большого сборника еврейских народных песен, справедливо подчеркивали, что песня так же стара, как и язык. Как только удастся установить время, когда немецкие диалекты, воспринятые и усвоенные еврейскими массами, начали приобретать характерные черты языка идиш, тогда будет также определено и время возникновения еврейского фольклора[49].

---

* Хедер (букв.: комната, *ивр.*) — первая, базовая ступень еврейского традиционного образования, была обязательной для всех мальчиков.

Эта общая гипотеза тогда (в 1901 году) могла остаться лишь схемой, которую еще нельзя было конкретизировать.

За последние пару десятилетий[50] еврейские языковеды и литературоведы проделали большую работу по изучению раннего периода и дальнейшего исторического пути языка идиш и литературы на нем. Многие из этих материалов могут нам служить и при изучении истории ашкеназского фольклора.

Еврейские историки культуры, филологи и литературоведы постарались также осветить общественные отношения и жизненный уклад еврейских масс в Европе. Даже тот сравнительно малый материал, который собран к настоящему времени, с очевидностью показывает, что жизнь евреев в прошедшие столетия не была духовно бедной и односторонней. Не одной только религиозной литературой довольствовались в то время. Достаточно упомянуть блестящую эпоху «шпильманов» в еврейской литературе (XIII и до конца XIV века)[51], период «гражданского пафоса» (с конца XIV до конца XVI века)[52], еврейский народный театр (конец XV — начало XVI века) и т. д., чтобы перед нашим взором предстали эпохи и периоды богатого светского творчества. Еврейские массы искали мирскую плот-
[31] скую радость жизни и ее воплощение в произведениях искусства. Не может быть никаких сомнений в том, что и старинное народное искусство также состояло в теснейшем контакте с литературой, под ее влиянием и в свою очередь само воздействовало на нее.

Оказывается, однако, что все факты, освещающие данный вопрос, недостаточно известны не только широким кругам еврейских читателей, но и некоторым из тех, кто занимается исследованием отдельных явлений культуры раннего периода истории евреев в Европе, либо эти факты не убедили данных ученых. Так, например, в статье М. Унгера «Хасидизм и пение» мы встречаем такое место:

«Мы не можем теперь себе представить, как выглядел еврейский народ до возникновения хасидизма, как проводились свадьба, обряд обрезания, другие праздники. Мы знаем лишь, что до возникновения хасидизма евреи ходили всегда озабоченные и угрюмые. По субботам они сидели по своим домам.

Ученый — над листом Геморы*, простой еврей — читал главу Мишны**, а ремесленник талдычил псалмы»***.

Если еще сейчас (в 1946 году) встречается столь одностороннее изображение исследователем жизни еврейских масс до XVIII века, мы должны неустанно повторять хотя бы те факты о культурном укладе евреев в Европе, которые нам теперь уже известны, и с большей энергией искать новые материалы, которые помогли бы нам богаче осветить этот вопрос.

Я не хочу здесь оспаривать предположение М. Унгера, что хасидизм очень сильно способствовал развитию еврейской народной музыки. Хасидский быт был полон пением, и многие и многие [32]
сотни нигунов, создававшихся и распевавшихся, имеют для нас большую ценность. Но и хасидские напевы неправильно рассматривать только как религиозно-мистическое пение. Об этом мы подробно скажем далее. Здесь мы хотим лишь оспорить утверждение, что до возникновения хасидизма евреи ходили озабоченные и угрюмые, и только чтение Геморы, главы из Мишны или псалма было их единственной духовной пищей.

Мы приведем здесь лишь несколько примеров, которые показывают, что жизнь еврейских масс не могла быть ограничена тесными рамками[53] религии. Сами раввины и руководители общин вынуждены были уступать этому.

В «Малой книге благочестивых», написанной около 1473 года[54], мы встречаем такие указания: «Елико возможно воздержись от чрезмерных увеселений не вовремя, разве только в праздники Пурим и Хануку, тогда ты можешь веселиться во имя Божие»****.

Правда, из этой цитаты не видно, в какой форме выражались эти увеселения. Из других источников мы узнаем, что на свадьбах, обрезаниях и праздниках и т. п. гуляли, плясали и пели задолго до возникновения хасидизма. В манускрипте, датированном

---

* Геморе (Гемара) — основная часть Талмуда, содержит дискуссии мудрецов и их анализ текстов Мишны (см. след. сноску), обязательные для иудея постановления и законы, а также притчи и легенды.

** Мишна — часть Талмуда, содержащая краткие предписания по законам иудаизма.

*** См.: [*Unger M.* Khsides un negine //] Yidishe kultur. Nyu-York, 1946. No. 6. Z. 56. — *Примеч. М. Береговского.*

**** *Güdemann M.* Idishe kultur-geshikhte in mitlalter. Z. 141. — *Примеч. М. Береговского.*

1504 годом (находится в университетской библиотеке Кембриджа, Англия), гораздо конкретнее описаны еврейские свадебные обряды и развлечения (относящиеся к концу, но, вероятно, и ко второй половине XV и [сохранившиеся к] началу XVI века)[55].

Смотрите еще, когда к свадьбе зовут заплетать,
С каким усердием, бедные, они трудятся.
[33] Так стоят они вот тут, вокруг невесты,
Некоторые поют ей очень громко
Все наиважнейшие песни для невесты,
Которые составлены из стихов, взятых из молитвенника.

Это значит, что часть женщин громким голосом распевали прекрасные песни для невесты[56]. Но не только пением довольствовались гости. Далее мы читаем:

Во время мицве-танца[*][57] и наутро — на «маёвку»[58] —
Всякие радости и увеселения.
Так старухи приползают как муравьи,
А прыгают и скачут как козы.
Они приходят сюда в роскошных шубах
И танцуют мицве-танц,
Одна держась за другую,
И невесту тоже ведут за руку[59].

Как мы видим, женщины и даже почтенные замужние жены, не смущаясь, проводили время на свадьбе: они танцевали, прыгали как козы, ползали как муравьи, забавляя невесту. Короче, гуляли, пели, плясали, и, видимо, без клезмера не обходилось.

Мойше Генехс[60], сочинитель книги «Brantshpigl», этого энциклопедического руководства (первое дошедшее до нас издание появилось в Базеле в 1602 году)[61], охватывающего почти все стороны быта и повседневной жизни еврейской женщины того времени, жалуется на упадок нравов: «Женщины смешиваются с мужчинами как на улицах, так и во время трапез, будучи друзьями или нет. Молодые жены надевают красивые платья, серебро, золото и жемчуг, как некогда девицы. Они пристально смотрят мужчинам в лицо и танцуют, а девушки не могут из-за них танцевать. Они берут с собой малых ребят и учат их таким вещам с малолетства»[**].

---

* Мицве-танц (букв.: заповеданный танец, *идиш*) — ритуальный танец с невестой.

** *Erik M.* Di geshikhte fun der yidisher literatur... Z. 292–293. — *Примеч. М. Береговского.*

В другой популярной книге того времени, «Seyfer lev tov» (вышла в 1620 году)[62], содержится требование к женщинам, чтобы они избегали петь, громко говорить, сидеть на улице*. [34]

Лейб, сын ребе Мойше, кантор и сойфер**, автор книги песен «Shirey Yehudo» (1697)[63], сетует в предисловии на испорченные нравы его поколения:

Я видел во многих местах,
Что творится на трапезах и свадьбах...
На свадьбе здесь бегут они все после трапезы танцевать,
Этим сразу же нарушается заповеданная трапеза.
Остаются немногие сидеть за столом,
Те носятся как рыба в воде.
Когда далее доходит дело до речи жениха[64],
Тут получается громадный переполох, никакими просьбами
не заставить их замолчать.
Они играют в это время с девицами, что сидят подле невесты.
И делают вещи, не приносящие пользы...***

В начале XVIII века подобные бытовые зарисовки запечатлел набожный Эльхонон Кирхан, составитель сборника стихов «Simkhes ha-nefesh», ч. 2 (Фюрт, 1727)[65]:

Когда ученый человек читает проповедь большую
или малую,
Насылает сатана наваждение,
Чтобы слово святое их не достигло.
Тут же засыпают они и дремлют.
Часто они шутят и сплетничают,
Женщины и девушки позволяют себе возвышать голос,
как блудницы,
И невозможно их остановить, — [35]
Из-за таких приходится останавливать проповедь.
А когда речь закончена,
Дальше начинаются к тому же бесстыдные песни:

---

* *Erik M.* Di geshikhte fun der yidisher literatur... Z. 269. — *Примеч. М. Береговского.*

** Сойфер — переписчик свитков Торы, а также пергаментных полос с цитатами из Торы для ритуальных принадлежностей.

*** Цит. по: *Schulman E.* Sefat yehudit ashkenazit ve-sifrutah [Еврейско-немецкий язык и литература на нем. Издано под руководством И. Х. Табиёва (I. H. Tabiyov)]. Riga: [Типо-литография Э. Левина], 1913. Z. 204. — *Примеч. М. Береговского.*

Начинают вопить, и греметь, и петь,
Руками и ногами топать-хлопать и на столе скакать*.

Мы могли бы привести или указать гораздо больше материалов из других источников, где есть ясные упоминания самых разных форм развлечений, распространенных у евреев в Европе на протяжении последних четырех-пяти столетий. Раввины, проповедники и вообще набожные евреи не были довольны «бесстыдными песнями», как характеризует их Кирхан, когда люди из народа, даже женщины и девушки «вопили, и гремели, и пели», стучали при этом руками и ногами, даже запрыгивали на стол.

Жизненные удовольствия народных масс было вовсе не так легко обуздать даже в первой половине XVIII века, когда в литературе на идише почти исключительно господствовали благочестивые книги нравоучений и наставлений. Лишь в фольклоре, в тех произведениях искусства, которые передаются из уст в уста, жила тогда искра светскости. Здесь человек из народа, труженик находил выражение своих чувств и переживаний, радостей и горестей, земной жажды жизни и ее удовольствий. При первой же возмож-
[36] ности пели, танцевали, радовались острому смачному слову, шуточному выражению, озорной затее[66].

Жизнь этих масс и народного искусства вовсе не была столь односторонней и монотонной. Простой еврей не всегда расхаживал озабоченный и угрюмый. При этом нам следует помнить о роли старой еврейской богемы: шпильманов, шутов, паяцев, «веселых евреев», маршаликов**, клезмеров, странствующих канторов и певчих[67], пуримшпилеров и т. д. и т. п. Хотя эти народные художники всегда чувствовали на себе недовольство раввинов и проповедников, однако они преданно несли искусство в массы.

---

* См.: «Simkhes ha-nefesh», еврейские песни с нотами Эльхонона Кирхана, фотографически перепечатанные с первого и единственного издания, вышедшего в Фюрте в 1727 году. С культурно-историческим введением доктора Якова Шацкого (*Shatzky J.* Simkhes ha-nefesh, yidishe lider mit notn fun Elkhonon Kirkhan. Fotografisher iberdruk fun der ershter un eyntsiker oysgabe velkhe iz dershinen in Fyorda in yor 1727. New York: Max N. Maisel; Yidisher farlag far literatur un visnshaft, 1926). См. песню:

«Во всякий день распевай эту песню,
тогда Бог воздаст во всех делах твоих» [с. 86].
— *Примеч. М. Береговского.*

** Маршалик — в некоторых общинах то же, что бадхен.

Рукописный сборник народных песен, который в конце XVI века составил Айзик Валих и который сохранился до нашего времени (в *Оксфордской библиотеке*)[68], *и* материалы, записанные в течение последней четверти прошедшего века, в то время, когда впервые началось более или менее систематическое собирание еврейского фольклора, — это основное, что мы имеем на сегодня из еврейских фольклорных сокровищ. Отсюда мы можем получить не только представление о еврейском искусстве каждой из этих двух далеко отстоящих друг от друга эпох, но и об историческом пути, который фольклор проделал за все это время. Вторая задача гораздо более сложная, но не невозможная. Понятно, что речь здесь идет не о полном восстановлении конкретного песенного репертуара всех этих столетий, но лишь об основных линиях исторического развития*.

Рассмотрим, например, такой вопрос. В фольклорном материале, собранном в конце XIX века, любовная песня (разного рода – лирические, баллады и др.) занимает одно из важнейших мест как по количеству, так и по качеству. Для исследователя еврейского фольклора это было непонятное явление. В повседневном быту еврейских масс Восточной Европы, как они полагали, любовной песне вообще не могло быть места. Однако некоторое их число, которое пели еврейские массы, было фактом, который нельзя было замалчивать. Литературоведы и фольклористы (Винер[69], Гинзбург — Марек, а за ними еще другие) выдвинули гипотезу, что еврейская любовная песня могла впервые возникнуть во второй половине XIX века под влиянием новых общественных идей, которые воздействовали на еврейские массы (главным образом Гаскала). [37]

* Называя собрание Айзика Валиха, я здесь имею в виду только фольклорный песенный репертуар. Еврейскому народному театру чуть более посчастливилось в отношении сохранения некоторых материалов. Помимо двух маленьких пуримшпилей, которые мы встретили в сборнике Валиха, есть еще другие манускрипты [с текстами] Ахашверош-шпиля (1697) и печатные издания восемнадцатого, девятнадцатого и даже двадцатого века. Здесь я говорю только о народных изданиях, например, грошовых книжечках, а не о публикациях *фольклористов или отдельных фрагментов пуримшпилей, которые писатели, мемуаристы и т.п. собрали в своих работах. — Примеч. М. Береговского.*




*Сборник Айзика Валиха. Обложка*

Большая заслуга покойного еврейского американского фольклориста Й.-Л. Кагана в том, что он основательно раскритиковал предположение Гинзбурга — Марека о времени возникновения еврейской любовной песни и верно доказал, что евреи пели любовные песни еще в XVI веке.

Коллекция песен Айзика Валиха насчитывает 55 песен. Столь малым числом, конечно, не исчерпывается песенный репертуар того времени. Важно, однако, что песни эти разнообразны. Здесь есть лирические любовные, танцевальные, свадебные[70], сатирические, веселые пуримские песни, небывальщины и песни лжецов, элегические и даже обсценно-эротический памфлет. Сам факт того, что у Валиха есть любовные песни, которые евреи пели в XVI веке, ничего не говорит о том, что они пелись также в XVII и XVIII столетиях. Нам известно, что много новых источников, влившихся в еврейскую литературу еще в XVI веке, как бы [38] пересохли в XVII и первой половине XVIII-го, когда преобладали только морально-дидактические сочинения. Лишь с конца XVIII столетия еврейская литература вновь начинает дышать свободным и свежим воздухом. Не произошло ли нечто подобное с народным искусством: не были ли светские и земные мотивы народной песни XVI века также вытеснены благочестивыми песнопениями?

Нападки на «бесстыдные песни», как Кирхан называл народные песни, действительно были очень масштабными. Против них не только выступали с порицаниями, но и старались сочинять песни, в которых

...Множество законов на всякий день, и субботы,
и праздники здесь описываются,
Хорошо в рифму и с пением устроены,
А заодно поставлена музыка, чтобы сделать известным
Благодаря опыту музыканта
Верный напев*.

Это означает, что песни специально создавали, заказывая музыканту сочинить (или приспособить для них) мелодии, и таким образом вытесняли народные песни. Нам важно выяснить,

* Из предисловия к упомянутому ранее сборнику песен Э. Кирхана «Simkhes ha-nefesh», ч. 2. — *Примеч. М. Береговского.*

существуют ли какие-либо нити, связывающие нынешний еврейский фольклор (вернее, тот фольклор, что нам известен за последние пятьдесят лет) с любовными песнями из собрания Айзика Валиха?

Да, такие связи есть.

[39] В сборнике Валиха находим такую песню:

[1] — Эй, почему тебя отсюда тянет,
Сердце мое, мое единственное утешение,
И когда захочешь снова сюда вернуться
И этим меня спасешь?

[2] Прямо посреди мая,
Когда все цветет,
Когда прекрасные лесные птички,
По-доброму милуются с другими голубками.

[3] — И когда я уже снова сюда приду,
Чем это, однако, поможет тебе?
Я хочу любить,
Но замуж тебя не возьму[71].

[4] Ах, девушка, ты хочешь веселиться,
Будь же ты моей еще один год.
Не пойдет мне никто другой на ум,
Так я тебя наконец возьму взаправду

[4] — Один год я буду ждать,
Один год пройдет скоро,
Если вдруг тебе никто другой
Не придет в голову*.

В любовной песне из сборника Гинзбурга — Марека (№ 178) мы встречаем очень близкие параллели с первой и особенно третьей строфой.

[40] К строфе [1]: Ой, одна я осталась,
Ой, одна как камень...
Прошу тебя, мой дорогой-любимый,
Чтобы ты пришел ко мне!

К строфе [3]: Прийти я к тебе приду,
Но утешить тебя не могу:

---

* По фотокопии со сборника Валиха, имеющейся в архиве Кабинета еврейской культуры Академии наук УССР (Киев). — *Примеч. М. Береговского.*

Любить люблю тебя всем[72] сердцем,
Но взять меня в мужья, душенька, не получится!*

Близость между приведенными строфами народной песни и соответствующими строфами песни из коллекции Айзика Валиха во многом настолько наглядна, что не требует отдельного анализа и пояснений. [41]

Я полагаю, что даже если бы у нас был только этот пример, когда куплеты из современной песни о любви обнаруживают такую поразительную близость к строфам из любовной песни XVI века, которая была *известна* в еврейском фольклорном репертуаре, мы могли бы уже категорически решить, что народная любовная песня *не переставала* жить в еврейском быту на протяжении всех последующих столетий. Естественно, отсюда можно сделать вывод, что впервые ее начали петь также и не во времена Валиха. Соответствующие строфы могли до нас дойти не по воле случая, но в живом потоке народного творчества. Однако это не единственные сохранившиеся куплеты.

---

* *На близость этой народной песни к песне из сборника Валиха* указывал И. Цинберг в своей книге «История литературы евреев», т. 6, стр. 107. Кстати, заметим, что мотив строфы 4 (парень велит девушке подождать его еще год) и строфы 5 (девушка готова его ждать) мы встречаем и в народных песнях нашего времени. *Например*:

...Обещай мне, что возьмешь меня замуж,
Я буду ждать тебя два-три года.
Два-три года я буду тебя ждать,
И даже пять лет стоят того.
(Кипнис, с. 27)

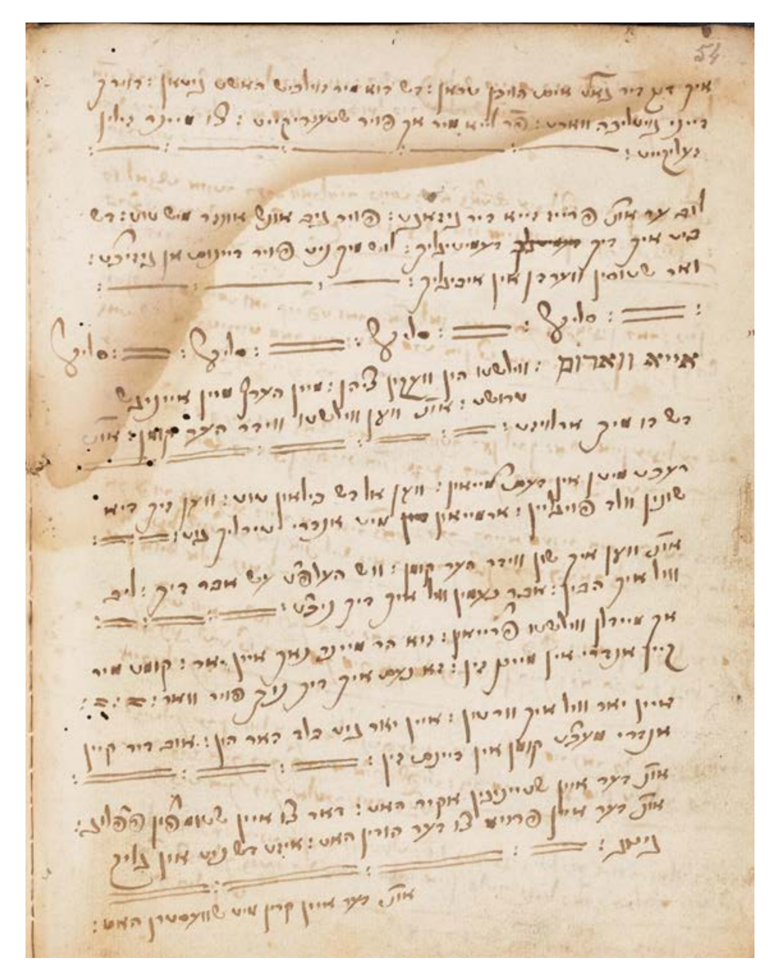
Или:

Клясться — клянусь я тебе перед Богом и людьми,
Что буду ждать тебя два-три года.
(Наш фольклорный архив, А 62/1).

И еще такое:

– Но неужели ты девушка такого рода,
Что не подождешь меня года три, ой-ой-ой!
– Три года буду я тебя ждать,
Даже десять стоят того...

[“A leytere tsum himl” // Yidishe folkslider mit notn / Tsunoyfgeshtelt fun] M. Beregovski, I. Fefer. [Kiev: Ukrmelukhenatsmindfarlag, 1938.] Z. 118[73]. — *Примеч. М. Береговского.*



*Страница из сборника А. Валиха с началом песни «Эй, почему тебя отсюда тянет»*

Возьмем, например, такую народную песню:

1. Яблочки и груши,
   Как горьки их семечки,
   Когда вдовец берет в жены девицу,
   Обливается она слезами.

2. Доброе вино в плохой бочке
   Начинает закисать.
   Когда вдовец берет в жены девицу,
   Начинает она горевать.

3. Когда яблочко красно,
Внутри червячок.
Когда вдовец берет в жены девицу,
Он повредился в уме.

Эту песню я записал в Киеве в 1929 году у пожилой женщины [42]
Хенкиной Фрумы, родом из м. Стародуб Черниговской области[74]. *Очень близкий вариант напечатан в «Tsaytshrift» (bd. II–III, z. 793, записан в Минске)*[75]. Версии отдельных строф мы встречаем в разных песнях у Гинзбурга — Марека. Так, ко второй строфе там есть такой вариант:

Доброе пиво в плохом бочонке
Начинает ведь киснуть.
Когда девушка выходит за вдовца,
Она проводит свою жизнь в печали.
(Г[инзбург] — М[арек], № 283, Ковенская губ.)[76]

К третьей строфе:

Когда яблочко красиво и мило,
Есть в нем червяк.
Та девушка, что выходит за вдовца,
Повредилась в уме.
(Г[инзбург] — М[арек], № 284, Вильно)[77]

И еще такой вариант:

Не бывает яблочка,
Чтобы не было внутри червяка.
Не бывает человека,
Который не терял бы голову.
(Г[инзбург] — М[арек], № 80, Ковенская губ.)[78]

На первый взгляд, в этой песне нет каких-то особенностей, которые заставили бы нас задуматься над вопросом о времени ее возникновения. В ее языке нет элементов архаики, она также не содержит каких-либо специфических бытовых штрихов старины. В отношении этой песни, как и множества других подобных ей, мы с легкостью заключаем, что это должна быть песня XIX века. Спорить с этим и называть другое время, когда эта песня могла бы [43]
появиться, мы не можем, — для этого нет никаких оснований.

Другое дело, когда в старых песнях отыскиваются параллели всей песне или отдельным строфам. Для третьей строфы мы находим-таки параллель в песне из коллекции Валиха:

Нет яблока такого румяного-красного,
Чтобы не скрывался внутри червяк.
Нет такой девицы весьма милой,
Чтобы не свела с ума[79].

Может ли у нас быть хотя бы малейшее сомнение в том, что эта строфа живет только в старинной еврейской народной песне?

Никто из литературоведов не опровергает предположение Ф. Розенберга, что бóльшая часть песен из коллекции Валиха, особенно лирических любовных и т. п., представляет собой немецкие народные песни, перенятые евреями*.

До сих пор совершенно не затронут вопрос о том, когда языком народных песен, исполняемых евреями, стал идиш. Надо полагать, что именно народная песня могла сохранять немецкий язык гораздо дольше, чем другие литературные жанры. Нам, однако, важно сделать другой вывод. Валих в своем сборнике записал 55 песен. Понятно, что этим числом не исчерпывается репертуар того времени. Это значит, что мы не должны себя ограничивать только коллекцией Валиха. Нам следует искать параллели еврейским песням и в других немецких сборниках того
[44] времени. Коллекция Валиха подтверждает предположение, которое можно было бы сделать, если бы его сборника не было. А именно: если мы обнаружим близкие параллели в *нынешней* еврейской *народной песне* и в более старой немецкой народной песне, можно с уверенностью заключить, что евреи переняли эту песню в древние времена и сохранили ее до сих пор. Ко второй и третьей строфам только недавно записанной песни «Epelekh un barelekh» («Яблочки и груши») мы находим очень близкие параллели в немецкой народной песне XVI века[81]:

*8. Если лучшее вино было бы в старой бочке,*
*Оно бы там прокисло;*
*И так же, когда молодая девушка берет в мужья старика,*
*Ее юное сердце принуждено печалиться.*

................................

* ...См. также: *I. Zinberg* [Di geshikhte fun der literatur bay Yidn. Bd.] 6. Z. 104–109; *Erik* [*M.* Di] geshikhte [fun der] yid[isher] literatur. Z. [134–135]; *Vaynraykh* [*M.*] Bilder [fun der yiddisher literatur-geshikhte, fun di onheybn biz Mendele Moykher-Sforim. Vilne, 1928]. Z. ...[80] — *Примеч. М. Береговского.*

*11. Каким бы красным ни было яблоко,*
*Внутри найдется червячок;*
*Как ни невинны девицы,*
*У них может быть дурное на уме*[82].

Не только по содержанию, форме и деталям поэтических выразительных средств (четырехстрочная строфа, одни и те же рифмы во второй и четвертой строке, [одни и те же] *сравнения*[83] и т. д.), но и текстуально почти слово в слово эти строфы совпадают с соответствующими куплетами еврейской песни, которую еще поют в наше время. Старика в немецкой песне (ein alter Mann) в еврейской заменяет вдовец (an almen), — не более того. Это мелочь, но можно допустить, что в еврейском фольклорном репертуаре были и варианты [этой песни] со стариком (alter man).

Уже Альфред Ландау в своей рецензии на сборник С. Гинзбурга и П. Марека, среди прочего, указал, что к строфе с яблоком есть множество параллелей в немецких народных песнях. Он привел номера 495, 537-а и 679-g из вышеупомянутого издания [45]
Эрка — Бёме[84], *а также из других источников*[85].

Ландау, однако, согласился с предположением Гинзбурга — Марека, что еврейская любовная песня возникла во второй половине XIX века. Поэтому, должно быть, он и не заметил, что песня № 495 из сборника Эрка — Бёме перепечатана с форзаца книги, вышедшей около 1590 года[86].

Там строфа читается так[87]:

*7. Яблоко румяное-красное,*
*[Но] в нем червяк.*
*Девушки — они милы и прекрасны,*
*[Но] у них не то на уме.*

Эрк и Бёме отмечают, что сравнение с яблоком встречается в народных песнях очень часто.

**7. Der Apfel ist rosenroth,**
**Es steckt ein Wurm darin;**
**Die Meidlein die sein hübsch und fein,**
**Sie führen ein falschen Sinn.**

*Erk L., Böhme F. M. Deutscher Liederhort. V. 2. S. 317.*
*Куплет о яблоке*

Важно, однако, что именно эта строфа очень близка к соответствующему куплету из сборника Валиха. Значит, это не просто параллель в немецкой народной песне, но текст, который известен в еврейском быту еще со времен Валиха, т.е. с конца XVI века.

Кстати отметим, что в этом же номере 495 из сборника Эрка — Бёме есть еще четверостишие, близкое к первому куплету песни из коллекции Валиха, которую мы привели ранее (с. 8[88]):

*3. Ах, когда ты хочешь уехать,*
*Ты, мое наивысшее утешение?*
*Ах, когда же ты вернешься*
*И меня избавишь?*

Этот дополнительный пример, показывающий близость некоторых строф песен еврейской, немецкой XVI века и у Валиха, наивернейшим образом подтверждает, что: во-первых, в фольклорной традиции сохранилось немало произведений с древнейших времен, и второе, что любовная, танцевальная, а также «бесстыдные
[46] песни», как называет их Кирхан, не переставали жить в еврейской среде на протяжении всех столетий, и даже в эпохи самого мрачного фанатизма народ сохранял столь дорогое для него искусство.

Можно сказать наверняка, что при более глубоком изучении генезиса поэтических средств выразительности еврейской народной песни мы сможем выяснить *ее*[89] исторический путь хотя бы в схематическом виде.

⟷

Говоря о точках соприкосновения еврейского и немецкого народного творчества, мы можем отнести их только к первой половине нынешнего тысячелетия, во всяком случае не позднее XVI века, к тому времени, когда в немецкой земле оставались считанные еврейские общины. После переселения ашкеназов из Германии уже не могло быть никакого контакта еврейских масс с немецкой культурой. Их поселения в Польше, Литве, Белоруссии, Украине и других странах Восточной Европы с ней уже не связаны[90]. Стоит отметить интересный случай, весьма поучительный в этом отношении. В XIX веке известное количество еврейских масс вновь вступили в тесный контакт с немцами. Я имею в виду еврейские земледельческие колонии на юге России (первая колония основана в 1807 году)[91].

На каждые десять еврейских хозяйств в этих колониях с самого начала, согласно предписанию соответствующего государственного *органа*, селилась одна немецкая семья (так называемый «образцовый двор»). Это означает, что в каждой колонии было не менее 10 процентов немцев[92]. Позже во всех старых еврейских колониях появилась даже отдельная немецкая улица. Примечательно, однако, что немцы там повсюду находились под сильным [47]
влиянием ашкеназской культуры, а евреи почти ничего не заимствовали у них. Все немцы в еврейских колониях очень хорошо говорили на идише, а некоторые даже гордились тем, что использовали много древнееврейских слов и выражений. Евреи же весьма редко знали немецкий. Начиная с 1936 года нам довелось совершить немало экспедиций по сбору фольклорных материалов в старых еврейских колониях. От живших там немцев я записывал еврейские песни. Евреи, как правило, немецких песен не знали. Я встретил только одного еврея, служившего у немцев до революции (очень и очень редкий случай — служить у немца он называл поеданием трефного![*]). Он хорошо говорил по-немецки и знал много разных немецких песен.

Я думаю, что это не случайно. Еврейские колонисты мало что переняли не только потому, что они (евреи) теперь составляли большинство, а немцы — меньшинство. В XIX веке ашкеназская культура и фольклор были совершенно иными, во многом отличались от немецких. В то время еврейские массы были гораздо ближе к народному искусству славян, нежели немцев.

Это касается последних веков — времени, когда наибольшее количество евреев проживало в восточнославянских землях. Однако до XV–XVI столетий ашкеназская народная культура находилась в самых тесных отношениях с немецкой. В зафиксированных немецких народных песнях того времени мы найдем немало элементов, до сих пор сохранившихся в еврейском фольклоре.

Сравнение еврейских и немецких народных песен имеет еще [48]
одно преимущество для истории ашкеназского фольклора. Немецкие народные песни начали записывать и публиковать сравнительно рано. Уже с XVI века до нас дошло немалое количество печатных изданий и рукописей немецких песенных сборников. Это может

---

* Трефное — недозволенное к употреблению еврейскими законами.

дать нам возможность в определенной степени выстроить хронологию для части еврейских народных песен, которым удастся найти параллели в старых немецких коллекциях. При этом я хочу отметить, что когда мы говорим о поиске истоков ашкеназского фольклора, следует иметь в виду не только целые песни или отдельные строфы. Мне кажется, было бы весьма плодотворно выяснить происхождение его конкретных поэтических выразительных средств. Такая работа еще ждет исследователя.

⟷

Не только в немецком народном творчестве нужно искать истоки еврейского фольклора и его поэтических выразительных средств. Возьмем, например, такую строфу из любовной песни:

Когда мои пальцы станут перьями,
Когда мое сердце станет бумагой,
Когда мои глаза станут чернильницами,
Я напишу тебе письмо.
(Бер[еговский] II, № 8)[93].

Или ее вариант, взятый из [сборника] Гинзбурга — Марека:

Мои пальцы станут перьями,
И губы мои бледны, как бумага,
Слезами из глаз моих
Я напишу тебе любовное письмо[94].
(Г[инзбург] — М[арек], № 210)

[49] Эти строфы вызывают ассоциации с соответствующими образами в Akdomes*[95]. Однако проще допустить, что народный поэт взял их для любовной песни не непосредственно из Akdomes, а из более древней еврейской песни. Например, в «Dos Getlekh lid» («Божественной песне»), сочиненной Меером, сыном Шимона Вертерса (одним из ученых из Праги — «тем, кто в старой синагоге дает уроки Торы»[96]), опубликованной в Праге около 1688 года, есть те же образы:

Когда бы вся вода стала чернилами,
Все небеса — бумагой,
Все леса стали бы перьями[97],

* Akdomes (Akdamut; Введение, *арам.*) — пиют (гимн), написанный в форме акростиха. В ашкеназских общинах его исполняют с особым напевом в первый день праздника Швуес (Шавуот).

И все мы были бы писцами,
Было бы ли этого достаточно, чтобы передать величие Бога?

То же самое мы встречаем и в немецкой народной песне:

*Мои слёзы — чернила,*
*Мои щеки — бумага,*
*Мои пальцы — перо,*
*Так пишу я тебе, любимый.*
*(Erk — Böhme II, № 722^c)*[98]

И еще такой вариант:

*Мои глаза — перья,*
*Мои щеки — бумага,*
*Мои слёзы — чернила,*
*Когда я хочу написать тебе.*
*(ibid., № 722^d)*[99]

А в другой любовной песне мы встречаем такую картину[100]:

Ой, гулять мы вдвоем ходили,
Дорога нам была узка,
А сейчас, когда мы идем вдвоем гулять,
Дорога стала нам широка.
(Бер[еговский] II, № 71 и 73)[101]

Весьма красочную аналогию к этой картине находим в строфе в веселом и остроумном сборнике «Tsukht-shpigl» или «Mare-muser» Зелигмана *Ульмы* (из Генцбурга[102]; «Tsukht-shpigl» вышел впервые в 1610 году в Ханау[103] и затем многократно переиздавался). Там был дан поэтический парафраз на шуточную сентенцию, заимствованную из *Талмуда* ([трактат] Сангедрин 7-а):

Когда велика была любовь между мной и моей женой,
На лезвии ножа лежал я с ней,
Теперь любовь уже не так сильна,
И кровать в шестьдесят локтей нам узка*[104].

Мы уже упоминали, что отличие между еврейским фольклором и литературой в прошлые века было очень небольшим, часто [50]

* *Zinberg I.* [Di geshikhte fun der literatur bay Yidn.] Bd. VI. Z. 301. См. также: *Erik M.* [Di geshikhte fun der yidisher literatur...] Z. 319. — *Примеч. М. Береговского.*

едва заметным. В литературе использовались многие элементы, типичные для устного народного творчества.

То, что до сих пор удавалось прояснить, относится лишь к определенному этапу начального периода истории еврейского музыкального народного искусства и к его современному состоянию. Можно с полной уверенностью сказать, что народные песни светского содержания звучали в еврейской среде и в XVII, и в XVIII веке. Все же мы пока еще не знаем, как тогда выглядела песня, когда и где произошел переход к ее нынешней форме. Это, однако, относится не только к фольклору, но и к литературной поэзии, очень мало представленной в названные столетия.

## 3. Мелодика старинных еврейских народных песен

Дошло ли до нас что-либо из мелодий, на которые пели еврейские народные песни в прежние века? — Практически ничего. В то время, когда тексты песен уже порой записывались и часть из них дошла до нас, мелодии, оказывается, никогда не нотировались. Об одном-единственном сборнике еврейских песен с нотами, опубликованном в Фюрте в 1727 году, мы поговорим позже.

Известно, однако, что для некоторых старых еврейских песен делались пометы «на мотив...», то есть указывалась популярная мелодия, на которую должен был исполняться данный текст.

Если собрать все надписи «на мотив», встречающиеся в старинных песнях, получается такая картина: в давние времена, о которых мы имеем некоторые сведения (XIV–XVI века), даны отсылки почти исключительно на мелодии немецких, реже — итальянских народных песен*. Начиная с XVII века немецкие мелодии попадаются совсем редко. Большинство дошедших до нас
[51] песен этого периода исполнялись на мелодии популярных песен на идише или древнееврейском языке.

Так, до XVII века мы обнаруживаем [пометы]: «Напев “Герцога Эрнста”» (очень часто)[105], «Schlacht am Pavio»**[106], «Es war

* Элиягу Бохер пишет в своей «Bove-bukh» (1507 г.): «Я пою ее на итальянский напев». — *Примеч. М. Береговского.*

** «Битва при Павии» (*нем.*).

ein Schloss in Österreich»*[107] и т. д., и т. п. С XVII века и позже: «на мотив Akeyde»[108] («Eyn sheyn lid fun Vin»)**[109] о венском изгнании 1670 года, *изданная* примерно в том же году в Праге. На тот же напев «Aseres ha-dibres lid»***, Прага 1665; «Be-nign adir oyoym ve-noyro»**** — плач о погромах Хмельницкого (бедствиях 1648 года[110]), «Mizmor shir leyom ha-shabes»*****, написанный на арамейском языке Меиром из Шебрешина[111] и переведенный на идиш неким Гимплом Сегалем из Вены (1654), «А к нему приспособлен напев Akdomes»[112]; «Напевом “Я человек”»[113] (новый плач 1708 года); «Напевом “Обитающих в храминах из брения”»[114] (новый плач 1719 года); «На мотив Амана из Ахашверош-шпиля» (новый плач о великом пожаре во Франкфурте 11 января 1711 года[115]); «напевом Шимона Пражского» (новый плач о бедствиях в Большом Таннхаузене 1721[116]), и т. д. и т. п.

Можем ли мы на основании этих сведений прийти к выводу, что до XVII века евреи преимущественно сочиняли свои песни на немецкие мелодии и только с XVII столетия они начали создавать и свои собственные? Нет, такое заключение было бы неверным. Оно абсолютно не соответствовало бы реальному процессу, проходившему в еврейской культуре.

Никакой иной фактической информацией мы не располагаем и не можем дополнить дошедшие до нас сведения. Но если попробовать углубиться в рассмотрение этого вопроса, станет ясно, что такого не могло произойти. Язык идиш мог образоваться на основе немецких диалектов, которые евреи переняли в Германии лишь когда произошло соединение немецкого языка с элементами древнееврейского и славянских языков. Нечто подобное должно было происходить и в музыке; если в ранний период немецкая музыка [52]
играла известную роль, в чем не может быть сомнений, то ясно, что помимо немецких здесь *должны* были быть и другие компоненты.

Мелодии еврейских народных песен, зафиксированные с конца XIX века, вовсе не походят на немецкие, они имеют самобытный стиль и характер — и это подтверждает наше предположение

* «Был в Австрии замок» (*нем.*).

** Прекрасная песня из Вены» (*идиш*).

*** «Песня десяти заповедей» (*идиш*).

**** «Напевом страшным и ужасным» (*идиш*).

***** «Псалом в честь Субботнего дня» (*идиш*).

о том, что здесь безусловно должны иметься и другие компоненты, кроме немецких.

Заимствование немецкого языка не могло произойти в одночасье. Это, конечно, был длительный процесс, охвативший не одно поколение и, вероятно, не обошедшийся без борьбы и конфликтов. Поначалу говорить по-немецки выучились только те, кому приходилось контактировать с немцами по торговым и деловым вопросам. Дома с женой и детьми, с пожилыми родителями, приехавшими с ними (добровольно или, скорее, вынужденно из-за преследований и гонений), они, конечно, говорили на том языке, с которым приехали в Германию[117]. Еще более продолжительными стали накопление *и переход* к новому типу художественных произведений. *Но* разве могли еврейские матери, приехавшие в Германию, ждать, пока они выучат немецкие колыбельные, чтобы укачивать своих детей? Нет, они пели те песни, которые привезли с собой, эти песни врезались в их память и были любимыми — те, что были переняты от матерей, бабушек и других пожилых женщин. Также и на праздниках, общественных и семейных торжествах, вероятно, долго пели то, что было принято издавна. *Этот* элемент, правда, для нас остается неизвестной величиной, неким иксом, который, однако, следует учитывать. Он воздействовал долгое время и поначалу был гораздо сильнее нового, немецкого, остававшегося какое-то
[53] время лишь деловым языком и мало связанного с интимными переживаниями.

Еще один компонент надлежит учитывать в этом процессе. Я имею в виду песни, связанные с древнееврейскими молитвами. Они звучали не только во время богослужений, но также на обрезании, свадьбе и т. д., когда для народа пел профессиональный кантор или член общины, знавший молитвенные нусахи. У немцев не было ни необходимости, ни *возможности* перенять эти песни. Их пели испокон веков. Они были священными и укорененными в традиции. *Новые мелодии, которые кантор вводил в синагогальное пение, составляли, очевидно, лишь малую его часть.*

Позже, когда евреи будут массово изгнаны из Германии и расселятся в восточнославянских странах, появится еще один элемент: фольклорное искусство славянских народов, оказавшее большое влияние на ашкеназское народное искусство. Но даже до XVI века следует рассматривать три такие компонента: народное

искусство, которое евреи привезли с собой в Германию, синагогальные песнопения и, наконец, немецкое народное искусство. *Старинные мелодии, которые были привезены с собой, могли сохраняться дольше, чем их тексты. Не говоря уже о таких важных вещах, как манера пения, которые, вероятно, удерживались в течение долгого времени*[118]. Мы имели возможность наблюдать в нашей стране, как происходит национальное возрождение, а также определенный процесс ассимиляции более мелких инонациональных групп в условиях крупных городов.

Национальная свобода всех народов Советского Союза не имеет себе равных в истории. Каждая отдельная нация или даже отдельные группы *граждан* имеют право и все возможности сохранять свои национальные традиции.

При этом для *нашего* строя важно, что братство народов не имеет преград и препятствий. Даже прежние трагедии смешанных браков как будто исчезли, и в быту имеется немало случаев, когда в одной семье собираются дети разных народов. Важно также под- [54]
черкнуть, что ни для одного народа нет ограничений на участие в хозяйственной и культурной жизни нашей страны. Однако вполне естественно, что более мелким национальным группам приходится ассимилироваться в среде национального большинства.

Всё же этот процесс происходит гораздо дольше, чем может показаться. Мне довелось наблюдать обычаи небольшой национальной группы (ассирийцы[119]), поселившейся в Киеве в первые годы [после] Октябрьской революции. Эта группа состояла из пары сотен семей, которые практически установили в Киеве монополию на чистку обуви. Для их детей какое-то время даже существовала специальная школа, где они получали образование на родном языке. Позже ее закрыли — количество ассирийских детей было слишком мало для ее функционирования, и дети стали учиться на украинском или русском. Ассимилировались ли теперь ассирийцы полностью? Они не забыли свой язык (между собой они и сегодня говорят на ассирийском). И на всех своих посиделках они поют *старые* песни, которые привезли *с собой*. Русские и украинские песни проникают в их быт. Однако в их интерпретации есть что-то такое, что сразу выявляет их инонациональное происхождение. Если ассирийцы полностью ассимилируются в украинском городском быту, то через пару поколений, вероятно,

54



און וויניק פארבונדן מיט אינטימע איבערלעבונגען..

נאר אין קאמפאזיציע פון דינאמישע הערט זיך אין דעם געזאנג.דאָ
האב איך אין זינען די געזאנגען ~~די נבלאָזונגען~~, וואס זיינען געווען
פארבונדן מיט די מעלאָדיעס פון העברעאיש. זיי האבן פארנומען א ארט
ווי נאר בעת דער גאָט-דינסט, נאר אויך אין א ברייטן, האמייגן אדגל.
זייען דער האַזן-פראָפעסיאָנאל, דער מעשולער פון דער פּער ילע
וואס האט געקענט די נוסחאות פון מעלע, האט געזונגען פאר דעם
אוילעם. די דאָזיקע געזאנגען איז ניט נייעס און נים פּאָפּולער
געווען איבער 18 נוסחאות בײ די דימשן.
[illegible] זיי האט מען געזונגען פון נאר אלטע צייטן. זי
זיינען גאנץ [illegible] התליק און פראדיציאָנעל.

שפעטער, ווען די ידן וועלן מאכן אויסמאגנערן פון דיפשלאנ
און זיך באזעצן אין די מיזרעך-חלאַפּישע לענדער, ווען צוקומען א ר
זייער עלעמענט: די פאָלקס-קונסט פון די מלאַווישע פעלקער, וואס האט
אין א גרויסן מאָס באווירקט די יידישע פאָלקס-קונסט. אבער שוין א
ווייטע בייז דעם 16-טן יאָרה. פון געוועזן ווערן אין באַנראַפּ
אינעלכע דריי קאָמפּאָנענטן: די פאָלקס-קונסט, וואס די ידן האבן געבר
ראַכט מיט זיך פון דייטשלאַנד, די היינאַגלאלע געזאנגען און צוזעצ
די דיפּשישע פאָלקס-קונסט. (ווי עס קומט פאר א נאציאָנעלע אויפלע-
בונג אבער אויך א געווימער אטמאָספער-פראצעס פון קלערענג
אנדערנאציאָנאלע גרופּעס אין די באַדינגונגען פון די גרויסע
שטער.

די נאציאָנאלע פּראָבלעם פון אלע פעלקער פון נעם ראַבנאָראנד האט
ניט איר גליון אין דער געשיכטע. (באַזונדער יעדער פאָלק, אָבער
אפילו באַזונדערע גרופּעס קולטער האבן דאָס רעכט און אלע מעגלעכ
קייטן אנטוויקלן זייער נאציאָנאלע טראדיציעס.

עס איז אבער ווייכטיק אין א ~~[illegible]~~ שפּיגער, ד.אָ. וואס די
באַרירונג פון פעלקער, האט ניט קענען צוימען און שטערונגען. אט
אלע די אַמאָליקע טראַדיציעס פון געמישטע באַהענעס זיינען אלע די
פארשווונדן געוואָרן, און אין עס שפּיגער האבן מיר נים וויניק פאלן,
ווען עס גייען זיך צונויף אין אין פאַמיליע קינדער פון פארשיידענע

Береговский М. Etyudn tsu der geshikhte fun der yidisher tonaler folks-kunst. Л. 53

полностью исчезнет разница между ними и настоящими украинскими горожанами. Попробуем, однако, себе представить, что определенные обстоятельства не приведут к полной ассимиляции ассирийцев и что со временем в условиях конкретной жизни у них возникнет род нового ассирийско-русско-украинского языка.
Тогда бы специфические черты, порой едва заметные теперь, [55]
в начале процесса, не только не исчезли, а напротив, развились бы все сильнее и сильнее. Немецкие произведения искусства, которые тогда перенимали евреи, не могли оставаться только немецкими. Евреи усвоили немецкий язык, и немало обычаев было заимствовано у немцев. *Однако евреи не стали немцами и* перенятое не осталось наносным, а было творчески переработано и перевоплощено.

Нам действительно известны случаи, когда отдельные еврейские художники смогли ассимилироваться до такой степени, что их творчество занимало видное место в истинно немецкой культуре и искусстве. Достаточно упомянуть еврея Зюскинда из Тримберга (конец XII — начало XIII века)[120], имевшего большую популярность немецкого шпильмана, а также немецкого еврея Шимшона (Сампсона) из Пине, который переводил для шпильманов Клауса Визе и Филиппа Колена на немецкий язык французский роман «Парсиваль»[121]. Эти шпильманы благодарят его в рукописи XIV века[122]. *Но* это были единичные случаи. В массе своей еврейские художники, писатели и поэты не могли ассимилироваться, наоборот, они стремились или были вынуждены создавать еврейские, а не немецкие произведения искусства. «Shmuel-bukh»[123] и другие великие эпические произведения еврейских шпильманов могут служить лучшим свидетельством в этом отношении.

В таких обстоятельствах я думаю, что *обозначения* «на напев “Герцога Эрнста”», «Битвы при Павии» и т. д. надо понимать так: на мелодию [песни] «Герцог Эрнст» и т. д., как пели ее евреи. И здесь следует допустить, что уже в первой редакции немецкие мелодии, исполнявшиеся евреями, отличались некоторыми черта-
ми от тех, которые пели немцы. Возможно даже, что мелодии были [56]
«идишизированы» гораздо раньше, чем тексты песен, не говоря уже о последующих столетиях, когда еврейские массы эмигрировали из Германии и больше не вступали в тесный контакт с немецким народным искусством. Отдельные немецкие песни (как народные,

так и литературные) также смогли в последующие столетия разными путями войти в еврейский быт, но это уже является результатом другого процесса, вызванного иными причинами.

Влияния украинского музыкального фольклора [на еврейский] шли в гораздо более позднюю эпоху, чем немецкого народного искусства, этот процесс происходит и сейчас, и здесь на самом деле мы можем кое-что узнать и о прошлом.

Альфред Ландау высказал предположение, что *евреи* могли заимствовать *песни* только из немецкого народного творчества, а не от славян[124]. В то время как в сказке достаточно перенять сюжет, отдельные мотивы, и народный сказитель очень легко передает их на своем языке, в народной песне форма играет гораздо большую роль. Идиш близок к немецкому, поэтому еврейский народный исполнитель очень легко мог перевести немецкую песню на идиш. С творчеством на славянских языках так просто не справиться. Однако оказалось, что это предположение неверно. Народный художник отнюдь не настолько беспомощен и творчески бессилен, чтобы он мог осуществлять лишь относительно легкие задачи, в данном случае только «идишизируя» немецкий текст. Сейчас нам известно более тридцати
[57] ашкеназских народных песен, которые представляют собой переводы или перепевы (и нередко мастерски, блестяще сделанные) украинских, польских и других народных песен.

Известно также немалое количество мелодий, общих для еврейского и украинского музыкального фольклора. Притом стоит отметить, что эти общие напевы звучат на идише как подлинно еврейские, а на украинском — как подлинно украинские. Лишь отдельные детали и прежде всего манера пения создают в них специфический национальный колорит.

Важно, однако, подчеркнуть следующее: *еврейские* песни, к текстам которых удается найти параллели в украинских, поются на другие мелодии. Очень редко эти напевы содержат элементы украинского музыкального фольклора. С другой стороны, песни, для мелодий которых отыскиваются близкие параллели среди украинских, не имеют с ними никаких общих текстовых элементов.

Здесь не место подробно останавливаться на этом чрезвычайно интересном явлении. Нам надо помнить, что когда еврейский народный артист начал переводить или перепевать

украинскую народную песню, это должно означать, что он не прочитал ее в книге, где имелся лишь текст. Он перенимал эту песню в быту, где она пелась, а не декламировалась. Так отчего же мелодии отличаются? Я думаю, что поначалу народный исполнитель перенимал-таки песню целиком, то есть и текст[125], и мело- [58] дию. Новый *переделанный или переосмысленный* текст, а порой и новые детали быта, внесенные в песню с переводом, в определенной мере меняли ее характер, способствуя тому, чтобы со временем мелодия не сохраняла более специфических украинских музыкальных выразительных средств. Ведь теперь мы встречаем песню не в начале процесса, когда она идишизируется, а на гораздо более позднем этапе, когда она уже органически еврейская и только исследователь может установить, что она в свое время была перенята с украинской.

*Фольклорный* певец знает *и чувствует* национальные особенности музыкального искусства разных народов. Там, где он хочет и должен их продемонстрировать, он находит для этого надлежащие средства*. Однако там, где инонациональная специфика не играет особой роли, *типичные* средства выразительности очень быстро стираются и замещаются средствами «родного» музыкального языка народного исполнителя.

Нечто подобное *могло произойти* и с *немецкими* мелодиями, которые в предыдущие столетия вобрал в себя еврейский музыкальный фольклор. Они были приняты не как специфически немецкие, но как мелодии, которые известны, их все поют и к ним легко приспособить текст новой песни. Сохранение их специфически не- [59] мецких *музыкальных особенностей*[127] было никому не важно. Их пели для себя, ради собственного удовольствия, а не для того, чтобы выглядеть настоящими немцами. Они действительно очень скоро полностью утратили свой немецкий характер и стали звучать по-еврейски. То же самое относится и к тем немецким народным песням, которые евреи переняли полностью, то есть и текст, и мелодию. К их текстам или отдельным строфам мы можем еще порой

* Достаточно напомнить, например, популярную еврейскую народную песню «Ver viazoy zingt» [Кто как поет] (как поют хасид, цыган, немец, русский),[126] чтобы убедиться, что народный артист очень хорошо чувствует особенности национального музыкального стиля. *А также может их выразить. — Примеч. М. Береговского.*

отыскать параллели в старинных немецких народных песнях. К мелодиям еще пока ни единой параллели на найдено.

То общее, что существует в нынешних напевах еврейских и старинных немецких народных песен, не связано со спецификой еврейского или немецкого фольклора. Эти элементы свойственны любой мелодии, из какой бы среды, от какого бы народа она ни происходила. Музыкальный язык всех народов имеет гораздо больше общих черт, чем язык разговорный.

⟷

С 1727 года до нас дошел единственный сборник песен *на идише* с нотами. Это вторая часть вышеупомянутого сборника «Simkhes ha-nefesh» Эльхонона Кирхана[128]. Прямого отношения к еврейскому музыкальному фольклору этот сборник иметь не может. Не потому, что эти песни написаны определенным человеком. Даже в первой половине XVIII века разница между еврейскими литературными и народными песнями была еще очень невелика, и мы знаем, что в фольклорном репертуаре немало песен еврейских поэтов XIX и XX веков (Михл Гордон, Ш. Бернштейн, Э. Цунзер, А. Гольдфаден, Велвел Збаржер, Берл Бродер и т. д. и т. п.)[129].

[60] Повсюду стар и млад пели песни Варшавского. Академические установки по определению того, являются ли они народными, ставят исследователя в положение схоласта[130].

Отношение сборника Кирхана к фольклору остается под вопросом только потому, что мы не имеем ни малейшего представления, действительно ли эти песни пелись в народе.

Мы знаем, что первая часть «Simkhes ha-nefesh» Кирхана, назидательной книги, содержащей истории, притчи, поговорки и т. д., была крайне популярна. Начиная с 1707 по 1901 год, то есть в течение почти двухсот лет, книга многократно переиздавалась*. Рассказы, приведенные в этой книге, стали частью фольклора, притчи — повседневной философией. Проповедники и раввины пользовались материалами Кирхана, хвалили эту книгу и рекомендовали ее при каждом удобном случае**.

---

* Шацкий перечисляет 18 изданий первой части. См. предисловие к упомянутому выше изданию 2-й части: *Shatzky J.* Simkhes ha-nefesh, yidishe lider mit notn fun Elkhonon Kirkhan. Z. 27–28. — *Примеч. М. Береговского.*

** Там же. С. 11. — *Примеч. М. Береговского.*


ספר
חלק שני
מן שמחת הנפש
דאס אנדר חלק בשטיט
אין דינים אונ׳ זמירות
האט גמאכט ר׳ הענלה קירכהן

(מופה רבים) זו זיין דר ווייל דז ערשט חלק
שמחת הנפש גליבט איז (בין הבריות
ומהמת הוצאות הדפוס) האט נייארט (קצת
מן חלק שני) גדרוקט ווייניג אונ׳ גוט, דרום
קויפט מיט פריילכן מוט. ווען קומט זו
קויפן אין אייערי המחנה. דען עז קומט
אויז דיזם זמנד, אונ׳ ווען זו קויפן ווערט
ארקינדן, ווערט איר עז ניט לייכט גפינדן,
אונ׳ זייט דז ערשט חלק אונ׳ דז חוקבעכט
מקיים, דז מן זאל זוכה זיין צו בוין (בית
המקדש ירושלים לשלום ולחיים:

נדפס פה ק״ק
פיורדא
שנת הפ״ז לפ״ק
בדפוס הר״ר בונפט שניאור יצ״ו

*E. Kirkhan. Simkhes ha-nefesh. 1727. Титульный лист*

Вторая часть была напечатана лишь один раз (1727 г.). В собранных к настоящему времени фольклорных материалах нет ни одной песни и даже ни одной строфы из сборника Кирхана. Эта коллекция (или отдельные песни и фрагменты) не упоминается в мемуарах и других литературных произведениях*.

Все же, поскольку это единственный сборник с нотами, очень кратко остановимся на нем. Мы не будем здесь касаться литера-
[61] турной и культурно-исторической ценности сборника. Это обсуждается во введении, которым Я. Шацкий сопроводил новое издание данной работы. Она также рассматривается во всех вышедших к настоящему времени трудах по истории литературы (в последних книгах — [М.] Эрика и И. Цинберга[131]). Сборник состоит из 15 песен. Помимо воспевающих праздники (Шабес, Новолетие, Йом-Кипер, Сукес и Симхас-Тойре, Хануку, Пурим и т. д.) там есть песни «Tsu khasene un bris-mile»**, «Kale-lid»*** и еще одна под названием: «Ale tog tu dos gezang zingen den Gotsdinst git far ale dingen»****[132].

Художественные достоинства этих песен весьма незначительны. Все они построены по одному плану. В праздничных сначала излагается история праздника, затем во всех подробностях описываются обычаи и устои. Автор наставляет публику по каждому поводу; как мы уже отмечали выше, одна из его целей — *своими благочестивыми произведениями* вытеснить «бесстыдные» песни.

В отличие от предыдущих сочинителей Кирхан не пользуется указанием конкретных напевов. К тринадцати песням он дал нотную запись мелодий. Это не значит, что в то время — в начале XVIII века — нотная грамота имела распространение среди евреев или даже среди их определенных слоев, и достаточно было дать ноты, чтобы читатели смогли выучить напевы.

Сам Кирхан нот не знал. Во введении он рассказывает, *что заказал музыку у опытного музыканта*[133]. Он также рекомендует читателю:

---

* *В литературе есть упоминания о чтении женщинами первой части «Simkhes ha-nefesh», см.: там же, с. 11. — Примеч. М. Береговского.*

** «Для свадьбы и обрезания»

*** Букв.: «Песня невесты». Однако невеста не поет ни на свадьбе, ни перед ней. Имеется в виду песня, обращенная к невесте.

**** «Во все дни пой эту песню, и да будет сие служением Богу для всякого дела».

А также у тебя под рукой музыка.
Как танцы без клезмеров, такова и песня, напев которой
неизвестен.
Когда же музыку не понимают, [62]
Повсюду музыканты, к которым можно пойти
И от них услышать мелодию.
Когда некоторые знают, один других научит,
Так со временем мелодии повсюду вскоре станут известны.
(Из послесловия)

Из приведенного фрагмента понятно, что конкретные напевы, которые дает Кирхан, тогда еще не были известны еврейской среде. В противном случае он упомянул бы песни, которые уже пелись на эти мелодии. Обратиться к клезмеру, чтобы выучить их от него, для рядового читателя было совсем не так просто. Почему Кирхан не использовал какие-либо популярные, всем известные мелодии и пришел к такому сложному методу, как публикация нот в ожидании, что их выучат от инструменталиста? Сам он этого нигде не объясняет. Однако можно предположить, что сам Кирхан, вероятно, никогда не выступал как исполнитель своих (да и других) песен. Именно поэтому у него в действительности не было готовых мелодий, которые были бы уже знакомы и восприняты его слушателями. Он мог бы этим воспользоваться, как это делали все и тогда, и много позже, — он понимал, что мелодии очень помогли бы песням распространяться. Но сам он практически не имел возможности способствовать популяризации песен. Поэтому ему пришлось обратиться к музыканту, чтобы тот снабдил его книгу мелодиями. То, что книга более ни разу не переиздавалась, показывает, что песни были-таки весьма мало популярными. До сих пор не выяснен вопрос, писал ли Кирхан тексты на мелодии или, [63]
наоборот, когда слова были написаны, музыкант приспосабливал к ним напев. Прежде чем попытаться найти ответ на этот вопрос, вкратце рассмотрим саму музыку.

Прежде всего следует отметить, что до сих пор мелодии «Simkhes ha-nefesh» оставались неисследованными*. Здесь не место для их детального анализа. Мы позволим себе дать общую
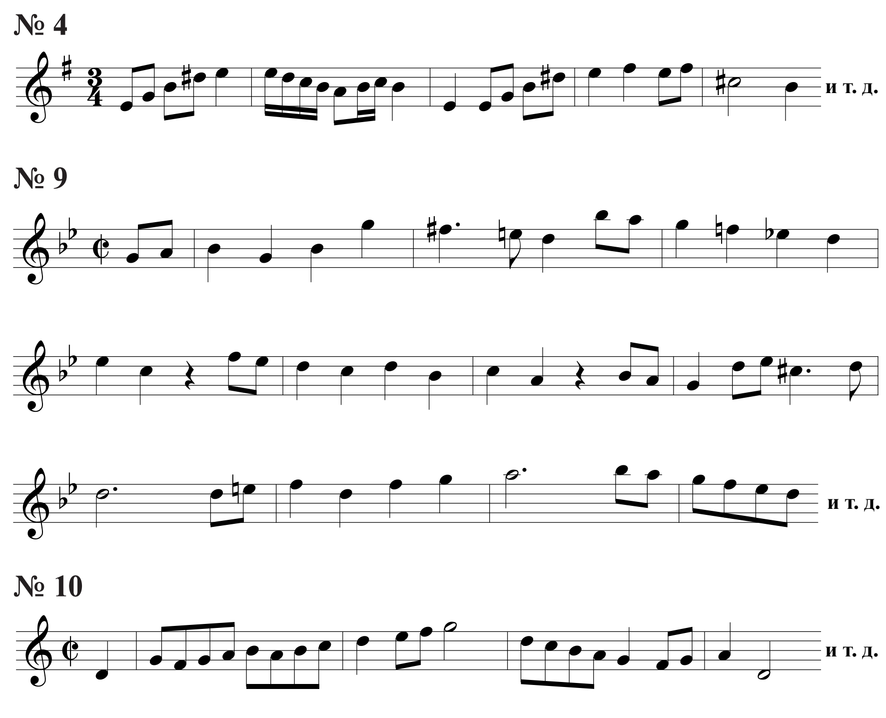
* Шацкий упоминает, что над анализом «Simkhes ha-nefesh» работал доктор Акерман[134]. Однако работа до сих пор не опубликована. — *Примеч. М. Береговского.*

*краткую* характеристику мелодий и сделать лишь несколько замечаний по этому вопросу.

В сборнике даны ноты к тринадцати песням[135]. Мелодии разнообразны по характеру (по большей части лирические и танцевальные, последние выглядят подвижными и игривыми)*. Из тринадцати мелодий четыре — в трехдольном метре, остальные в четных размерах (𝄴 и 𝄵)[136]. Амбитус довольно велик[137]:

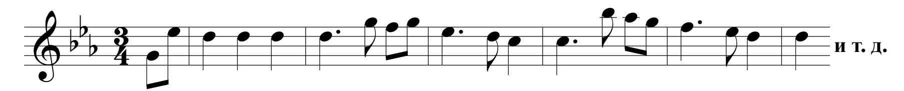
| септима | октава | нона | децима | дуодецима | терцдецима | итого: |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 2 | 4 | 2 | 2 | 2 | 1 | 13 |

Это приводит нас к мысли, что большинство мелодий взято из инструментальных произведений. Сама мелодика также более типична для инструментальной музыки, нежели для вокальной.
[64] Вот несколько примеров:




* В нотах нет указаний темпа. Поэтому мы определяем характер напева, исходя из особенностей мелодической линии. — *Примеч. М. Береговского.*

**№ 12**




Дидактические и нравоучительные песни Кирхана ничего не восприняли от синагогальных интонаций. Мелодии взяты исключительно из светской музыки. Есть ли у них общие черты с мелодикой еврейских народных песен, дошедших до нас в устной традиции? Очень мало. Специфика еврейского музыкального фольклора здесь отражена весьма слабо. Так, например, рассматривая ладовые соотношения этих мелодий, мы получаем картину совершенно отличную от еврейского музыкального фольклора. Более половины мелодий в сборнике Кирхана — в мажоре, иногда с отклонениями, меньшая часть — в миноре. В еврейском музыкальном фольклоре мажорный лад занимает очень небольшое место, в нем звучат менее десяти процентов от общего числа мелодий. Экспрессивных ладов (с увеличенной секундой между второй и третьей или третьей и четвертой ступенями) мы здесь не встречаем вовсе[138], тогда как в мелодике ашкеназских народных [65]
песен они занимают чуть более тридцати процентов*.

Теперь вернемся к поставленному ранее вопросу: писались ли тексты к готовым мелодиям или наоборот?

Я. Шацкий пишет:

«У меня сложилось впечатление, что метрика приспособлена им [Кирханом. — *М. Б.*] к напеву. Он брал готовые мелодии и выстраивал свои тексты в согласии с их ритмом и строением»**.

Это не так-то просто установить. В некоторых песнях тексты более или менее легко сочетаются с нотами. Здесь мы берем *песню* №. 1. Первая строфа такая:

Святую Субботу мы (9 *слогов*)
Начнем с радостью, (6)
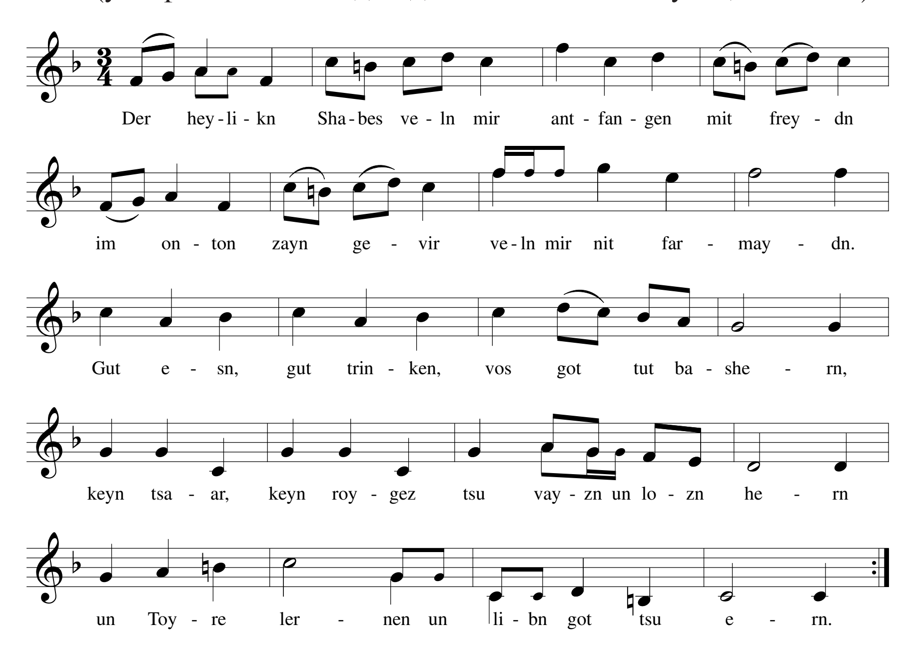
---

* А.-Ц. Идельсон предполагает, что лад *Ahavo-Rabboh* (или *фрейгиш*), имеющий увеличенную секунду между второй и третьей ступенями, мог проникнуть в еврейский стиль уже с IX–X вв.[139] Об этом см.: *Idelsohn A.-Z.* Toldot ha-neginah ha-ivrit: Mahutah yesodoteha ve-hitpatkhutah [История древнееврейской музыки: ее сущность, происхождение и развитие]. Tel-Aviv; Berlin: Devir, 1924. P. 285. — *Примеч. М. Береговского.*

** *Shatzky J.* Simkhes ha-nefesh. Z. 37. — *Примеч. М. Береговского.*

Для нее одеться богато (6)
Мы не забудем. (7)
Хорошо есть, хорошо пить, как завещает Господь, (12)
Ни горя, ни обид не видно и не слышно, (14)
И Тору учить, и Бога возлюбленного славить (12).

Строфа здесь состоит из семи строк с заключительными рифмами: a b a b c c c. Причем первые четыре строки короткие, а последние три длинные. Количество слогов в стихе не выдерживается, но это не имеет существенного значения.

[66] Мелодия состоит из двух частей. Первая часть — из четырех коротких фраз (по два трехчетвертных такта), вторая — из 3 фраз (по 4 такта в том же размере). Попробуем разместить текст под нотами (у Кирхана все мелодии даны без соответствующего текста):




Как мы видим, текст очень легко подкладывается под мелодию. Небольшие ритмические изменения, которые нам здесь пришлось сделать (обозначены мелкими нотами со штилями, направленными в другую сторону; также некоторые ноты я залиговал для распева слова или слога), здесь роли не играют. Также по характеру мелодия (я воспринимаю ее как в меру подвижную

и игривую) подходит к тексту. Более-менее соответствует мелодии текст № 3. Под остальными мелодиями текст разместить очень *трудно*. Иногда получается так много дробления нот на мелкие длительности, что мелодия приобретает совершенно иной характер. Из певучей лирической, какой мелодия выглядит *в нотной записи*, она стала бы своего рода речитативом, в котором едва уз- [67]
наваемы ее контуры. По характеру напев не всегда подходит для текста, имеющего, как правило, весьма низкий поэтический уровень. Песня № 9 «На Пейсах пой сие песнопение дабы вначале признать чудо Господне Израилю» производит совершенно комическое впечатление. Кирхан взял превосходную лирическую мелодию и присоединил к ней шутливый текст, поучающий слушателей, как готовиться к Пейсаху. Вот несколько строк из первой строфы:

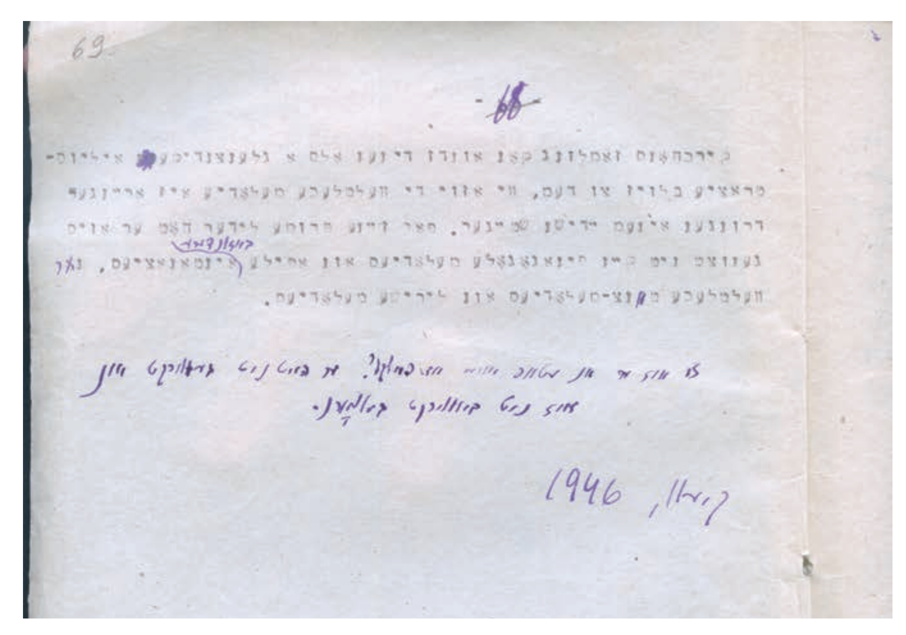
> Во всяком случае перед Пейсахом надо молоть несколько дней,
> А мельницу вычисти и хорошо выскобли,
> И положи муку в новый мешок,
> И только укрой от всякой твари.
> Еще хорошо, когда мука просеяна,
> И проследи, чтобы туда не проникла мышь.

Попробуй-ка спеть столь пустой текст на лирическую мелодию.

Если допустить, что Кирхан писал тексты на готовые мелодии, нам, наверное, придется предположить, что он вообще был не очень музыкален. Сам он мог пропеть лишь несколько мелодий и поэтому умел более или менее точно приспособить к ним текст. Об остальных он имел только некоторое представление и спеть их сам не мог. Очень трудно дается прикладывать текст к соответствующим нотам. Вообще сложно допустить, что пение могло быть одной из его профессий.

Кирхан имел благочестивые намерения: наставительными и нравоучительными сочинениями он хотел побороть «бесстыдные песни», фольклорный репертуар. Цели своей он не достиг. «Бесстыдные песни» остались в народной памяти, а из его песен ни одна до нас не дошла. Они также ни разу не были упомянуты в XIX веке.

Сборник Кирхана может служить нам лишь отличной иллю- [68]
страцией того, как светская мелодия проникала в еврейский быт.



69

-68-

בערכאַנס זאַמלונג קאָן אונדז דינען אַלס אַ גלענצנדיקע אילוס-
טראַציע בלויז צו דעם, ווי אַזוי די וועלטלעכע מעלאָדיע איז אַריינגע-
דרונגען אין דעם ייִדישן שטייגער. פאַר זיינע פרומע לידער האָט ער אויס-
גענוצט ניט קיין סינאַגאָגאַלע מעלאָדיעס און אפילו אינטאָנאַציעס, נאָר
וועלטלעכע טאַנץ-מעלאָדיעס און לירישע מעלאָדיעס.

1946

*Береговский М. Etyudn tsu der geshikhte fun der yidisher tonaler folks-kunst. Л. 69*

Для своих благочестивых песен он использовал не синагогальные напевы или их *отдельные* интонации, но светские танцевальные и лирические мелодии.

*Является ли он [сборник] этапом еврейского фольклора? Он не повлиял [на народную культуру] и не испытал ее влияния.*

*Киев, 1946*

[1] Первый абзац зачеркнут. Приводим здесь его перевод: «Краткие обобщающие работы о каких-либо исследовательских областях, в особенности в гуманитарных науках, пишут обычно в двух случаях: на самых первых этапах изучения соответствующего материала и позже, когда можно уже суммировать достигнутые результаты в отдельных монографических трудах. В первом случае автор таких всеобщих работ ставит своей целью привлечь внимание общества и ученых к соответствующей области. Тогда он может (и ему необходимо) довольствоваться лишь самой общей характеристикой. Синтезирующие работы, которые появляются на более позднем этапе, должны уже содержать углубленные характеристики, которые базируются на всех достижениях исследования».

[2] См.: Еврейские народные песни в России / собраны и изданы под ред. и с введением С. М. Гинзбурга и П. С. Марека. СПб.: Изд. редакции «Восхода», 1901. С. XVII. Иегуда-Лейб Каган (1881—1937) — филолог, фольклорист.

[3] Имеется в виду работа: *Goldberg I.* Bamerkungen vegn poetishn shteyger fun yidishn folklor // Tsaytshrift. Bukh I. Minsk: Institut far visnshaftike kultur. 1926. Z. 105—115.

[4] Указанная Береговским заметка Н. Ойслендера посвящена не песням, а украшениям в еврейской одежде.

[5] Ицхок-Лейбуш Перец в 1889 г. на протяжении полугода участвовал в статистической экспедиции по определению продуктивности еврейского населения. Свои впечатления он представил в книге очерков «Bilder fun a provintsrayze» («Картины путешествия по провинции». Варшава, 1891; в русском переводе опубликованы в Санкт-Петербурге в 1902 г. под заглавием «Картинки еврейской жизни»). Помимо статистической информации Перец записывал песни, считалки, истории и т. п., в дальнейшем в своих сочинениях использовал фольклорные жанры и образы. О собирательской работе Шолом-Алейхема нам ничего не известно, однако он выступал редактором и публикатором песен.

[6] Bay undz yidn: Zamelbukh far Folklor un Filologye / redaktirt fun M. Wanwild. Warsaw: Pinkhes Graubard, 1923. 217 z. («У нас евреев: фольклорно-филологический сборник»).

[7] Береговский имеет в виду сборник: *Bernshteyn I.* Yidishe shprikhverter: folkshtimlekhe groys-oysgabe. Varshe, 1908 («Еврейские пословицы: большое издание в народном духе», переиздан в 1913).

[8] Зиновий Кисельгоф выпустил «Сборник песен для еврейской школы и семьи», выдержавший несколько переизданий (Lider-zamlbukh far der idisher shul un familie. 82 lider far a drayshtimiken khor (oykh far solo) mit bagleytung fun piano. Beylage — trop (taamey hanginot) / tsuzamengeshtelt fun Z. Kiselgof, bearbet fun A. Zhitomirski un P. L'vov. Petersburg; Berlin: Gezelshaft far idishe folksmuzik in Peterburg un Leo Vints in Berlin, 1912). Он прочитал также ряд лекций о еврейском фольклоре (см.: *Шолохова Л. В.* Коллекция Зиновия Кисельгофа как источник исследования по еврейскому музыкальному фольклору //

Из истории еврейской музыки в России: Материалы международной науч. конф. «90 лет Обществу еврейской народной музыки в Петербурге-Петрограде (1908–1919)» / сост. Л. Ю. Гуральник, общ. редакция А. С. Френкеля. СПб., 2001. С. 67–86). Лазарь Саминский публиковал статьи и рецензии, которые затем были собраны в книгу: *Саминский Л. И.* Об еврейской музыке: сборник статей. СПб.: Типография «Север», 1914. Подробнее деятельность Общества рассматривается в кн.: *Копытова Г. В.* Общество еврейской народной музыки в Петербурге–Петрограде / Еврейский общинный центр Санкт-Петербурга. СПб.: Эзро, 1997.

[9] YIVO (ИВО) — Yidisher Visnshaftlekher Institut (Еврейский исследовательский институт, Вильнюс, затем Нью-Йорк) (The Institute for Jewish Research, New York).

[10] Yidisher Folklor / unter redaktsie fun I.-L. Kahan; Yidishn Visnshaftlekher Institut, Filologishe sektsie, Komisie far folklor. Wilno, 1938. (Shriftn fun Yidishn Visnshaftlekher Institut, 9 band).

[11] Здесь и далее сохранено подчеркивание, сделанное в оригинале Береговским.

В сборнике «Yidisher Folklor» каждый из опубликованных материалов снабжен инвентарным номером. Возможно, в издание вкралась опечатка, так как шестизначное число встречается лишь один раз: это примета на с. 282 (инв. № 129501). Во всем остальном сборнике наибольшие значения заканчиваются в районе 62 тысяч, что также указывает на весьма значительные (но все же в два с лишним раза меньшие обозначенных Береговским) объемы коллекции.

[12] Имеются в виду работы И. Гольдберга «Еврейские народные многоязычные и иноязычные песни (*Goldberg I.* Di yidishe mish-shprakhike und fremd-shprakhike folkslider // Tsaytshrift far yidisher geshikhte, demografie un ekonomik, literaturforshung, shprakhvisnshaft un etnografie. B. II–III. Minsk: Institut far visnshaftike kultur, 1928. Z. 589–606) и И. Добрушина «Социальная эволюция еврейской колыбельной песни» (*Dobrushin I.* Sotsiale evolyutsie fun yidishn vig-lid // Tsaytshrift. Band V. Minsk: Vaysrusisher visnshaft-akademie, 1931. Z. 257–284).

[13] Береговский использует выражение «poetishe tropn», которое можно буквально перевести как «поэтические акценты». Однако в данном контексте фольклорист, скорее всего, имеет в виду поэтику как дисциплину, занимающуюся исследованием специфической системы внутренних элементов и их взаимосвязей. Тропами (а также акцентами) называли интонационные формулы, применявшиеся для чтения священных текстов в синагогальной службе. Этот термин встречается в трудах А. Кирхера, в России им активно пользовались предшественники Береговского, композиторы, входившие в Общество еврейской народной музыки, — Л. Саминский, С. Розовский и другие. В их работах можно читать о «пении по тропам» (то есть с интонациями, передаваемыми масоретскими пометами).

[14] Вверху над текстом карандашная надпись, сделанная другим почерком: «Arayngeflokhtn ufgabes in der geshikhte. Tsaytungmesik» (букв.: «Вплести задачи в историю. В газетном стиле»).

[15] Из этого предложения становится понятно, что причиной, по которой нет надежды на появление новых коллекций, является не утрата фольклора, не обрыв традиции, а отсутствие подготовленных, знающих традицию и ориентирующихся в материале собирателей.

[16] Слово «etyudn» вставлено вместо зачеркнутого «shkitsn» (гебраизм в диалектном произношении), которое может быть переведено как «черновики», «черновые наброски», «эскизы».

[17] Далее зачеркнуто Береговским: «освещающей вопрос всесторонне».

[18] Подчеркнуто разделяя песенную культуру по используемому в ней языку, Береговский ограждает предмет своего исследования от советских деятелей культуры в штатском, строго блюдущих атеистическое мировоззрение и жестко пресекающих распространение религиозных идей. На самом деле, молитвы и ритуальные песнопения звучали на лошн-койдеш — иврите и арамейском языке, но их многочисленные толкования и парафразы появлялись также на идише, а в некоторых случаях языки смешивались (такова, например, ритуальная пасхальная песня «Khad gadya»).

[19] Береговский умалчивает о Леви Ицхоке Бердичевере (1740–1810), хасидском лидере, дерзавшем обращаться ко Всевышнему на идише. Некоторые из таких песен Леви Ицхока сохранились до нашего времени.

[20] Береговский употребляет этот термин расширительно, относя к ним все паралитургические песнопения (нигуны, змирес, пиюты), имеющие канонические тексты.

[21] Береговский разделял весь клезмерский репертуар на музыку для слушания и музыку для танцев. На самом деле пьесы первой группы не были некими «концертными номерами», предназначенными исключительно для прослушивания. Так, «Mazl-tov» мог звучать как приветствие, чествование гостя или как отыгрыш, сопровождающий поздравления. Подробнее см.: *Хаздан Е. В.* Музыка ашкеназской свадьбы: terra incognita // *Пульнер И.* Свадебные обряды у евреев. Бостон; Санкт-Петербург; Москва: Academic Studies Press; Библиороссика; ЕМЦТ, 2022. С. 426–470.

[22] Полное название сборника: «Muzikalisher pinkas: nigunim-zamlung fun yidishn folks-oytser mit tekst un derklerungen gezamlt fun A. M. Bernshteyn» («Музыкальный пинкас: сборник мелодий из народной сокровищницы с текстами и комментариями, составленный А. М. Бернштейном»). Береговский ошибся, указывая год публикации: он вышел в 1927 г.

[23] Нигуны («напевы без слов»), вопреки названию, предложенному Береговским, могут иметь слова на любом из языков, порой это фразы из Торы, Пророков или Псалмов, но нередко весь текст таких напевов составляют слоговые цепочки. Их особенность — многократные повторы закольцованной мелодии (и, соответственно, нескольких фраз текста), приводящие в особое медитативное состояние. Подробнее о нигунах см.: *Хаздан Е. В.*

Нигун как явление традиционной еврейской музыкальной культуры. На материале общины «Хабад Любавич»: дисс... кандидата искусствоведения. М., 2008; *Хаздан Е. В*. Хасидский нигун: голос как инструмент // Традиционная культура. 2007. № 1 (25). С. 98–110 и др.

[24] Хасидизм — мистическое течение в иудаизме, основателем которого считается Исроэль Баал-Шем-Тов (сокращенно Бешт, настоящее имя — Исроэль бен Элиэзер, 1698–1760).

[25] Агада (Аггада, Хаггада; повествование, *ивр*.) — раздел Талмуда. Пасхальная Агада — сборник молитв, благословений, комментариев к Торе и песен, прямо или косвенно связанных с темой исхода из Египта и ритуалом праздника Песах.

[26] Во время пасхальной церемонии ее участники садились, облокачиваясь на стол, а ведущему ставилось удобное кресло с подушками.

[27] «Khad gadyo» — «Один козленок» (*арам*.), ритуальная песенка о козленке. См. о ней: *Хаздан Е. В*. «Хад гадья»: песня-загадка и ее изучение // Евреи России, Европы и Ближнего Востока: история, культура и словесность: Материалы Международной научной конф. 14 апреля 2019 г. / отв. ред. В. Г. Вовина, М. О. Мельцин; Петербургский институт иудаики. СПб., 2019. С. 102–112.

[28] У Береговского дословно: «много камней» — то есть камней преткновения.

[29] Гаскала (Хаскала; просвещение, *ивр.*) — движение, возникшее в среде евреев Европы во второй половине XVIII в., которое выступало за интеграцию евреев в европейское общество, в том числе за включение в еврейское образование светских наук.

[30] Полурелигиозными Береговский называл паралитургические песнопения, звучавшие в обрядах за пределами синагогальной службы: нигуны, змирес и др.

[31] На обороте л. 22 помета карандашом: «NB: нусахи в Ах[ашвейреш]-Шп[илях]».

[32] На полях напротив этого абзаца карандашом поставлен большой вопросительный знак.

[33] На полях напротив этого абзаца карандашом поставлены вопросительный и восклицательный знаки.

[34] На полях напротив этого абзаца карандашом поставлен знак вопроса.

[35] *Beregovski M*. Tsu di ufgabes fun der yidisher muzikalisher folkloristik // Problemes fun folkloristik / unter red. fun M. Viner ; Institut far yidisher kultur ba der Alukrainisher Visnshaftlekher Akademie ; Etnografishe sektsie. Zamlung 1. Kiev; Kharkov : Ukrmelukhnatsmindfarlag, 1932. Z. 94–145.

[36] Стихотворение было опубликовано в сб.: *Ber(e)nshteyn Sh*. Magazin fun Yiddishe lider. Far dem Yidishn folk [Магазин еврейских песен. Для еврейского народа]. Zhitomir, 1869. Сборник переиздавался в 1880, 1884, 1888 и 1891 гг.

[37] Дословно: к добрым евреям (gute yidn), т. е. праведным, благочестивым.

[38] Подчеркнуто карандашом, рядом сделана помета: «Подчеркнуто нами. — *М. Б.*».

[39] Береговский пробует вписать еврейскую традиционную культуру в общую схему исторического развития, в которой фольклор представлял более раннюю, дописьменную стадию, предшествующую литературе. Однако ему тут же приходилось признать, что для еврейских поэтов, создателей еврейских песен грамотность (а она в еврейской среде была массовой) отнюдь не была препятствием для устного творчества.

[40] Идея существования средневековых «еврейских шпильманов», творчество которых дошло до нас благодаря изобретению книгопечатания, была высказана Я. Шацким в 1913 г. Ее развитие принадлежит исследователю еврейской народной книги М. Эрику (см.: *Erik M.* Di geshikhte fun der yidisher literatur fun di eltste tsaytn biz der haskole-tkufe, fertsnter-akhtsnter yorhundert. Varshe : Kultur-lige, 1928, где отдельная глава посвящена «эпохе шпильманов»; см. также: *Erik M*. Vegn altyidishn roman un novele fertsenter-zekhtsenter yorhundert. Varshe: Me'ir Rayz, 1926). На ошибочности этой идеи настаивал Хоне Шмерук (см.: *Shmeruk Ch*. Can the Cambridge Manuscript Support the Spielmann Theory in Yiddish Literature? // Studies in Yiddish Literature and Folklore / ed. Chava Turniansky . Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem, 1986. P. 1–36, а также другие его работы).

[41] Бохер, Элиягу (наст. имя Элия Левита, 1468–1549) — грамматист и лексикограф, составитель первого четырехъязычного словаря (идиш-древнееврейский-латинский-немецкий). Создатель стихотворного рыцарского романа «Бове-бух» («Бова-королевич»). Помимо прямого указания в предисловии этого сочинения, сведений о пении либо чтении его нараспев не сохранилось. Береговский использует прилагательное velsher — итальянский (от valikh —итальянец).

[42] Гордон, Михл (1823–1890) — поэт, чьи стихи на идише широко распевались, обретя статус народных песен. Некоторые сохранились до настоящего времени.

[43] Гольдфаден, Авраам (1840–1908) — поэт (писал на идише и иврите), драматург, автор более сорока пьес, режиссер и издатель. Считается «отцом еврейского театра». Некоторые песни из пьес Гольдфадена (например, «Rozhinkes mit mandlen») входят в репертуар современных певцов.

[44] Цунзер, Эльокум (1835–1913) — чрезвычайно плодовитый поэт. Был популярным и высокооплачиваемым бадхеном, пламенным палестинофилом. Некоторые из его песен (например, «Der parom») продолжают звучать и сегодня.

[45] В оригинале: greygeray, от grager — трещотка.

[46] В оригинале: dreydlekh (ед. ч. dreydl), букв.: волчок, а также завиток, закорючка. Так же называют весьма замысловатые фигуры, которыми могут быть украшены окончания музыкальных фраз.

[47] См. примечание 13 на с. 66.

[48] Утверждения об утрате евреями смысла кантилляционных знаков и забвении подлинных мелодий встречаются еще в XVIII веке и далее

многократно повторяются в трудах по истории музыки (см., например: *Burney C.* A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period: To Which Is Prefixed, a Dissertation on the Music of the Ancients. London, 1776. P. 252; *de La Fage J. A.* Histoire générale de la musique et de la danse. Tome deuxième. Antiquité. Musique des Égyptiens et des Hébreux. Paris: Comptoir des Imprimeurs Unis, 1844. P. 372; *Олесницкий А. А.* Древнееврейская музыка и пение // Труды Киевской духовной академии. 1871. Декабрь. С. 390).

[49] См.: Еврейские народные песни в России. С. X.

[50] Статья Береговского датирована 1946 г., он имеет в виду период с 1926 г., когда начался расцвет научных институтов в Советской России (см. об этом периоде: *Земцовский И. И.* 1926 год // Имена. События. Школы: Страницы художественной жизни 1920-х годов. Вып. 1. СПб.: РИИИ, 2007. С. 151–162).

[51] М. Эрик обозначает более широкие границы «эпохи шпильманов»: с XIII по XVI век (*Erik M.* Di geshikhte fun der yidisher literatur. Z. 26).

[52] По-видимому, Береговский имеет в виду появление «национального эпоса»: Шмуэль-бух, Майсе-бух и других книг с пересказами библейских сюжетов на идише и историями чудес, сотворенных родоначальниками ашкеназского еврейства.

[53] В оригинале: daled ames (букв.: четыре локтя, *ивр.*) — выражение, означающее тесное и закрытое пространство (ср.: в четырех стенах), а также (в ином контексте) — тесные взаимоотношения.

[54] «Seyfer khsidim koton». Ее автором считается Моисей а-Коген из Кобленца (Германия). Сведения об издании Береговский почерпнул из труда М. Гюдемана «История еврейской культуры в средневековье», где в главе 6 представлены выдержки из книги с пространными комментариями (*Güdemann M.* Idishe kultur-geshikhte in mitlalter. Berlin: Klal-farlag, 1922. Z. 139–162). Из этого же издания взята и приведенная Береговским цитата.

[55] Нам не удалось отыскать источник, по которому Береговский цитирует Кембриджский манускрипт. При переводе мы опирались на текст манускрипта, приведенный в кн.: *Fox H., Lewis J. J.* Many Pious Women: Edition and Translation. Berlin; Boston: De Gruyter, 2011. P. 230, 231.

[56] Имеется в виду специальный жанр kale-lider (песен для невесты) — наставлений. Невесте напоминают основные законы еврейской ритуальной жизни. Обычно они произносятся бадхеном в специально отведенном месте, где происходят обряды усаживания и покрывания невесты. В тексты вставляются строки из Танаха, элементы палиндромов, акростихи и т. п. Здесь же наставления произносят женщины, которые не могли быть столь образованными, поэтому цитируют сидур (молитвенник).

[57] Г. Фокс и Дж. Льюис отмечают, что сегодня мицве-танец один за другим танцуют мужчины, держась за конец пояса, другой конец которого находится в руке невесты, но в средние века это был общинный танец с участием женщин (*Fox H., Lewis J. J.* Many Pious Women. P. 297).

[58] Г. Фокс и Дж. Льюис приводят комментарий: «“Устроить май” — специальный еврейский обычай увеселения невесты в Германии, описанный Йосефом Шамесом. <...> Синагогальный служка стучал по ставням, созывал всю общину на утреннюю молитву и кричал «Tsu der mayen» (букв.: «На маёвку!»). В этом мероприятии должна была участвовать вся община — и женщины, и дети, — оно обычно включало шествие с женихом и невестой. Участники несли свечи (в некоторых местах из воска красного и зеленого цвета) и факелы даже в летний день. Две женщины, которым был оказан такой почет, сопровождали невесту, а остальные шли с музыкантами и с факельщиками. В некоторых общинах женщины при этом танцевали. Невесту и жениха вели к почетным креслам, усаживали, и община осыпала их зернами пшеницы и желала им “плодиться и размножаться” (Быт 1:28)» (*Fox H., Lewis J. J.* Many Pious Women. P. 297. Comment. 747).

[59] В тексте поставлен знак сноски, однако самой сноски на странице нет. Источник цитаты не найден.

[60] Моисей бен Енох Альтшуллер. Береговский берет только имя автора и имя его отца, транскрибируя последнее согласно старой орфографии идиша.

[61] Книга «Brantshpigl» («Горящее (Пламенеющее) зерцало») впервые была напечатана в Кракове в 1596 г. Относится к роду назидательной литературы, предназначавшейся для женского чтения. Береговский упоминает второе издание книги.

[62] [*Yitshok ben Elyokum mi-Pozne*]. Seyfer Lev Tov [Книга доброго сердца]. Prague, 1620.

[63] [*Yehudo Leyb Zelikover*]. Seyfer Shirey Yehudo [Книга еврейских песен]. Amsterdam, 1697.

[64] Имеется в виду droshe — ритуальная речь жениха, имеющая форму проповеди, толкования Талмуда и т. п.

[65] *Kirkhhan E.* Seyfer Simkhes ha-nefesh [Радость души]. Bd. 2. Fürth: Schneiur Bonfet, 1727. 22 z. Первый сборник с тем же названием вышел во Франкфурте в 1707 г. В него вошли рассказы, притчи и пословицы, а также наставления в повседневной религиозной практике. Во втором томе опубликованы песни, сочиненные самим Кирханом, причем для каждой даны записанные нотами мелодии.

[66] Наверху страницы имеются две карандашные надписи, сделанные другим почерком. Справа: «Дальше говорится, что до хасидизма было самое большее...» и слева: «19 народных [песен]».

[67] Береговский использует термин *мешойреры*. Так назывались специальные певчие, которые могли поддерживать пение кантора на праздничных службах, — *зингер*, ведущий голос выше основной мелодии и расцвечивающий ее, и *бас*. В XIX веке, с распространением хоральных синагог, мешойрерами стали называть также хористов.

[68] Коллекция А. Валиха хранится в Бодлианской библиотеке (Bodleian Libraries, University of Oxford. MS. Opp. add. $4^0$ 136). Она датируется 1595–1605 гг.

[69] Имеется в виду американский лингвист, литературовед и историк Лео Винер, составитель антологии «История еврейской литературы XIX в.» (*Wiener L.* The History of Yiddish Literature in the Nineteenth Century. New York, 1899).

[70] Дословно: песни жениха и невесты. Под это определение, как правило, попадают песни о свадьбе, а не те, что звучат непосредственно в свадебном обряде.

[71] В сборнике Валиха, а также у Цинберга эта строчка немного иная: «Но брать тебя [в жены] *не хочу*» («Ober nemen vil ikh dikh nit»).

[72] В издании Гинзбурга и Марека: grund fun hartsn (букв.: со дна сердца) (Еврейские народные песни в России. С. 139). Береговский цитирует песню не по источнику: он пишет первое слово gezunt (здоровый), повторяя ошибку, сделанную И. Цинбергом в кн.: *Zinberg I.* Di geshikhte fun der literatur bay Yidn. Z. 107.

[73] Береговский перепутал ссылки в комментарии: второй фрагмент взят из песни «Lomir beyde a libe firn» (80 Folks-lider fun Z. Zeligfelds un M. Kipnis kontsert-repertuar. Gezamlt durkh M. Kipnis. Tsveyte teyl. Varshe, 1925. Z. 24–25), тогда как первый, по-видимому, — из песни «Ongekushevet un ongelyubevet», записанной в Киеве в 1929 г.

[74] Эта песня в числе многих других лирических, семейных и бытовых была подготовлена Береговским к публикации в томе 2 «Еврейского музыкального фольклора», так и оставшемся в гранках. Она была напечатана в кн.: Арфы на вербах: призвание и судьба Моисея Береговского / сост. Э. Береговская; издание подготовил А. Эппель. М.; Иерусалим: Еврейский университет в Москве; Гешарим, 1994. С. 216–217.

[75] Текст «Epelekh un barelekh» («Яблочки и груши») опубликован в подборке песен из собрания М. Ангиловича, записанных в Минске в 1908–1913 гг., под № 13, см.: *Fun M.* Angilovitshes folklore zamlungen // Tsaytshrift far yidishe geshikhte, demografie un ekonomik, literaturforshung, shprakhvisnshaft un etnografie. Bd. 2–3. Minsk, 1928. Col. 787–797.

[76] Еврейские народные песни в России. С. 236. № 283 «Azoy sheyn bin ikh».

[77] Еврейские народные песни в России. С. 237. № 284 «Vi sheyn bin ikh».

[78] Еврейские народные песни в России. С. 70. № 80 «Er hot mir tsugezogt».

[79] *Wallich I.* Folkslider. P. 55. Строфа является продолжением процитированной ранее песни.

[80] В сноске оставлено место для выходных данных работы Ф. Розенберга (*Rosenberg F.* Über eine Sammlung deutscher Volks- und Gesellschaftslieder in hebräischen Lettern // Zeitschrift für die Geschichte der Juden in Deutschland, 1888. Bd. II. Heft 3. S. 232–296; 1889. Bd. 3. S. 14–26). Береговский мог узнать о ней из т. VI «Истории еврейской литературы» Цинберга, уделившего теории Розенберга несколько страниц. Помимо книги Цинберга Береговский вписал имена М. Эрика и М. Вайнрайха, оставив место, чтобы затем уточнить ссылки на их труды. Однако в «Bilder fun der yidisher literaturgeshikhte» Вайнрайха Розенберг и его теория не упоминаются. Они есть

в работе: *Vaynraykh M.* Shtaplen: fir etyudn tsu der yidisger shprakhvisnshaft un literaturgeshikhte. Berlin, 1923. Z. 43.

[81] Далее две строфы из песни на немецком языке вписаны чернилами от руки. Благодарю германиста, доктора филологических наук проф. Н. Д. Светозарову за помощь в работе с текстами немецких песен.

[82] Береговский поставил знак сноски, но ни внизу страницы, ни на обороте ее нет, источник цитирования не указан.

[83] Слово «сравнения» вписано вместо зачеркнутого «психологические параллели».

[84] Береговский имеет в виду коллекцию, которую начал собирать композитор и фольклорист Людвиг Христиан Эрк и продолжил Франц Магнус Бёме, опубликовав трехтомную «Библиотеку немецких песен»: *Erk L., Böhme F. M.* Deutscher Liederhort : Auswahl der vorzüglicheren Deutschen Volkslieder, nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1893. Перечисленные песни находятся в томе II на с. 317; 363–364; 478. Говоря, что ранее уже писал об этом издании, Береговский имеет в виду ссылку к предыдущему примеру, взятому из тома I (S. 533. № 173-c «Nachtigall»).

[85] *Landau A.* Das jüdische Volkslied in Russland // Mitteilungen der Gesellschaft für jüdische Volkskunde. 1903. № 1 (11). P. 65–80. Комментарии Ландау на с. 78–69 относятся к процитированным ранее песням № 284 «Vi sheyn bin ikh» и № 80 «Er hot mir tsugezogt» из сб. «Еврейские народные песни в России».

[86] Береговский обращает внимание на сведения, данные в комментариях после текста песни в кн.: *Erk L., Böhme F. M.* Deutscher Liederhort. S. 317. Издание XVI в. называлось «Drei schöne neue Lieder» («Три красивые новые песни»).

[87] Далее строфы из песни на немецком языке вписаны чернилами от руки.

[88] Береговский указывает страницу согласно первоначальной пагинации. В окончательном варианте документа это л. 37 (первое упоминание сборника Валиха), собственно же текст песни находится на л. 38.

[89] Вписано вместо зачеркнутых слов: «еврейской песни».

[90] К концу XV в. ашкеназское население Западной Европы было сведено к минимуму: после изгнания из Англии (1290) и Франции (1394), в условиях правовой нестабильности, ашкеназов не только вытесняли экономически, но и подвергали гонениям в отдельных княжествах и городах Германии. Наиболее массовой была эмиграция в страны Восточной Европы и Италию. Однако в конце XVI и в XVII веке евреи вернулись в ряд городов и земель Центральной Европы. Значительные общины существовали, например, во Франкфурте, Хильдесхайме, Хальберштадте, Майнце. В XVIII веке в Австрии, а затем и в Баварии, Пруссии прошла волна эмансипации. Вряд ли возможно говорить об изоляции народов друг от друга.

[91] После присоединения Россией Крыма и северного Причерноморья были открыты для заселения три новые губернии — Таврическая, Екатеринославская и Херсонская. В Новороссийских землях и Поволжье расселение европейских (в том числе немецких) колонистов началось раньше — с 1770-х, в XIX веке переезд был разрешен также и еврейским семьям. «Бок о бок с поселениями велико- и малоросса устроились вперемешку поселения славян всех наименований, греков, евреев, молдаван, армян, татар и т. д.», — писал А. Клаус (*Клаус А.* Наши колонии: опыты и материалы по истории и статистике иностранной колонизации в России. Вып. 1. СПб.: тип. В. В. Нусвальта, 1869. С. 291).

[92] Как становится понятно из дальнейшего текста, Береговский приводит сведения, сообщенные ему информантами в экспедициях. Исследователи пишут об образцовых поселениях колонистов из Европы (в основном выходцев из Пруссии и Швеции); подробнее см.: *Кравчук А. С.* Управление иностранными колонистами в Новороссийском крае в начале XIX в. // История России с древнейших времен до XXI века: проблемы, дискуссии, новые взгляды: сборник статей Международной научно-практической школы-конференции молодых ученых, 25–28 октября 2022 года. М.: Институт российской истории РАН, 2022. С. 91–97). Они внедряли новые методы земледелия, привезли орудия и семена овощных культур, незнакомых российским крестьянам. Ни в документах, ни в исследованиях нам не удалось отыскать подтверждения «процентным нормам расселения». Благодарю доктора искусствоведения Е. М. Шишкину за консультацию и предоставленную обширную библиографию по этой теме.

[93] Береговский привел второй куплет песни «Zog zhe, dushinke» («Скажи же, душенька»). Ученый ссылается на оставшийся в гранках том 2 «Еврейского музыкального фольклора».

[94] Еврейские народные песни в России. С. 168–169. № 210 «Shtey ikh mir bay'm breg taykh» («Стою я на речном берегу»).

[95] Гимн содержит такие строки: «Невозможно было бы описать Его [Бога] бесконечную силу / Даже если бы все небеса были пергаментом, / И все тростники — перьями, / И все моря и водоемы — чернилами, / А все живущие на земле — писцами...».

[96] Береговский — в советской орфографии идиша — использует омонимичное выражение, которое в украинском диалекте можно прочитать также как «исполнял песни».

[97] Дословно: «стали бы шипами». Шипы некоторых растений использовали в качестве писчих принадлежностей.

[98] *Erk L., Böhme F. M.* Deutscher Liederhort. Bd. II. S. 525. № 722-e. Этот куплет приведен как вариант для песни «Abschiedsklage» («Прощальная жалоба»). Текст вписан Береговским чернилами от руки.

[99] *Erk L., Böhme F. M.* Deutscher Liederhort. Bd. II. S. 526. № 722-d. Последняя строфа песни «Liebesgram» («Любовная тоска»). Текст вписан Береговским чернилами от руки.

[100] Далее текст продолжен на куске листа, подклеенном снизу к странице.

[101] Береговский отсылает к песням № 71 и 73 из тома 2 «Еврейского музыкального фольклора», однако в указанных песнях этого куплета нет. Песня № 71 содержит строфу, в которой третья и четвертая строки: «Nor ver se hob sikh fun mir opgeredt — / Arayn zol er in dem vistn gospitol» («Но тот, кто тебя от меня отговорил, — / Пусть он попадет в злосчастную больницу»). Так же и в № 73 две первые строки совпадают с приведенным вариантом, а две другие: «Пусть ужасный конец постигнет его мать, / Ой, пусть она попадет в злосчастную больницу». Процитированный в статье вариант не найден.

[102] Имеется в виду г. Гюнцбург (Günzburg) в Баварии.

[103] *Seligman Ulma (fun Guenzburg)*. Sefer Mare ha-Musar: der Zuchtspiegel [Зеркало добродетели]. Hanau, 1610. Это сборник пословиц из Талмуда, мидрашей (толкований мудрецов) и других источников, изложенных на идише в рифму и расположенных в алфавитном порядке. Ханау (Ганау; *нем*. Hanau am Main) — город в земле Гессен в центральной Германии.

[104] Береговский берет текст из работы Цинберга, где он воспроизведен неточно. В оригинале песни: «...на лезвии *меча*» (то есть появляется отсылка к «Песни о Нибелунгах», где меч разделял Зигфрида и Брунгильду). Кроме того, в третьей строке пропущено слово: «Теперь, *на старости*, любовь не так уж сильна» (Tsukht-shpigl. Z. 21-a).

[105] Имеется в виду напев, на который исполнялся эпос о швабском герцоге Эрнсте II, восставшем против своего отчима короля Конрада (1026–1027). В томе I коллекции Эрка и Бёме приведены варианты записи мелодии песни «Herzog Ernst» и даны подробные комментарии (*Erk L., Böhme F. M*. Deutscher Liederhort. Bd. I. S. 80–83. № 25). Самый ранний вариант датируется 1540 г.

[106] Песня посвящена событиям 1525 г., закончившимся поражением французской армии и пленением Франциска I. Запись с мелодией имеется в томе II коллекции Эрка и Бёме («Das Pavierlied. 1525» // *Erk L., Böhme F. M*. Deutscher Liederhort. Bd. II. S. 70–74. № 270).

[107] Эта немецкая баллада встречается в ряде сборников XVI в. Одна из ее ранних публикаций сопровождалась пометой: «на мелодию из “Glogauer Liederbuch”» (сборника, датирующегося примерно 1480 г.). На тот же мотив часто пелись другие песни. В томе I коллекции Эрка и Бёме приведены пять вариантов мелодий, самая ранняя из которых взята из сборника XV в. (*Erk L., Böhme F. M*. Deutscher Liederhort. Bd. I. S. 205–210. № 61).

[108] Akeyde (Akedah; букв.: связывание, *ивр*.) — библейский рассказ о жертвоприношении Исаака. В немецких общинах в Новолетие было принято исполнять Akeyde как особый гимн. Самое раннее упоминание о его напеве относится к XIV в. Традиционная ашкеназская мелодия была опубликована А. Идельсоном в 1929 г. (см.: *Idelsohn A.-Z.* Jewish Music in its Historical Development. New York: Schocken books, 1975. P. 167. Table XXV, No. 7). Идельсон полагает, что именно эта мелодия была распространена в XIV в. (Ibid, p. 170). Современные исследователи обнаружили 13 записей

мелодии гимна (начиная с 1840 г.), представляющих собой варианты одного напева (см.: *Oren R., Schleifer E.* Niggun 'Akedah: A Traditional Melody Concerning the Binding of Isaac // Yuval. 2020. Vol. XI (new series). P. 1–41.

[109] Средневековые хроники нередко проводят аналогию между связанным Исааком и подвергающимися преследованиям евреями. Отсылка к гимну подразумевает мольбу о спасении, подобном тому, что было даровано Исааку. Соответственно, помету «на мотив Akeyde» получали песни, связанные с повествованиями о бедствиях, чуме, изгнаниях.

[110] Береговский называет истребление евреев в ходе восстания Богдана Хмельницкого (1648) закрепившимся за ним определением «gzeyres takh» (букв.: бедствия 5408 года).

[111] Издан в Венеции в 1639 г. Название «на день Субботний» отсылает к 92-му псалму. Шебрешин — еврейский вариант названия польского местечка Щебжешин (Szczebrzeszyn).

[112] Береговский приводит данные, содержащиеся у Цинберга: *Zinberg I.* Di geshikhte fun der literatur bay Yidn. Z. 322. Песня была издана в Амстердаме. В предисловии говорится о том, что текст пелся на мотив Akdomes.

[113] Стих «Я человек, испытавший горе от жезла гнева Его» (Плач Иеремии 3:1).

[114] Иов 4:19.

[115] В память о крупнейшем пожаре, вспыхнувшем во Франкфурте и почти полностью уничтожившем гетто. О плаче упоминает Цинберг: *Zinberg I.* Di geshikhte fun der literatur bay Yidn. Z. 311. Использование напева Амана — злодея из Пуримского представления, намеревавшегося погубить евреев, но в результате казненного, — выглядит нелогичным, если не принимать во внимание, что в его «партии» использовались нусахи синагогальных молитв. По сюжету, когда кары падают на самого Амана, он умоляет царя Ахашвероша о милости. Именно этот напев мог быть использован в песне о пожаре.

[116] Таннхаузен (Thannhausen) — город в Баварии недалеко от Гюнцбурга. В 1718–1719 гг. оттуда были изгнаны евреи, синагога сожжена. На ее месте в 1721 г. построили часовню.

[117] Береговский говорит о Германии, имея в виду немецкие земли. Он не ставит вопроса, на каком языке говорили пришедшие в Европу евреи. Здесь и доныне остается эпистемологический разрыв.

[118] Два предложения записаны на полях чернилами. Края документа частично повреждены, не все слова сохранились. Перевод передает общий смысл фрагмента.

[119] Береговский использует устаревший термин «айсоры», армянский экзоним, который в настоящее время считается пейоративом (примерно как «жид» в отношении евреев). Ассирийцы — потомки выходцев из древней Ассирии. Не имеют своей государственности. Их родной язык — новоарамейский — относится к семитской группе. На территории СССР проживали компактными группами.

[120] Зюскинд (XIII в., даты жизни в разных источниках варьируются) — еврей по происхождению, был врачом и поэтом, писал на немецком языке. Сохранилось шесть его стихотворений, в стилистике и образах которых обнаруживается знание Торы и раввинистической литературы. На миниатюре в Манесском кодексе (XIV в.) он изображен в традиционной еврейской остроконечной шапке, какие Венский собор 1267 г. предписал носить евреям в качестве знака отличия от «добрых христиан». Зюскинд мог быть крещен, поскольку в одном из своих стихов сетовал на нерасположение аристократов и предлагал самому себе «вновь стать евреем»: отпустить бороду, снова надеть длиннополую одежду и еврейскую шапку (см.: *Поляков Л.* История антисемитизма / пер. с франц. В. Лобанова и М. Огняновой; под ред. В. Похромского. В 2 т. Т. 1: Эпоха веры. М.; Иерусалим: Мосты культуры; Гешарим, 2009. С. 324).

[121] Французская версия рыцарского романа в стихах «Персеваль, или Повесть о Граале» была написана Кретьеном де Труа в конце XII в.; варианты его продолжения появлялись и в XIII в. Филипп Колен (Philipp Colin), поэт, золотых дел мастер в Страсбурге, в сотрудничестве с Клаусом Визе (Claus Wisse) по заказу некоего Ульриха фон Рапольштейна в 1331–1336 гг. сделал немецкое переложение «Парсифаля». В качестве французского источника, помимо поэмы де Труа, использовались стихи Манессье (Manessier), продолжившего ее. Еврей по имени Самсон из города Пине (*фр.* Piney) служил переводчиком для Колена и Визе, не знавших французского языка.

[122] В поэму вставлены строки:

...ein Jude ist Sampson Pine genant,
der het sine zit ouch wol bewant
an dirre oventure...

(цит. по: Parzival von Claus Wisse und Philipp Colin (1331–1336). Eine Ergänzung der Dichtung Wolframs von Eschenbach / Karl Schorbach (Hg.). Straßburg, 1888. Spalte 854.)

Одного еврея звали Сампсон Пине,
он потратил свое время и старание
на это приключение [перевод романа].
Он оказал нам помощь:
то, что мы переложили в рифмах,
он до того пересказал для нас по-немецки,
все авантюры вместе.
Желаю я, чтобы жилось ему хорошо,
как иудею, согласно его вере;
ничего иного он не потребовал.

(По-видимому, имеется в виду следующее: не потребовал от нас за свою работу ничего, кроме доброго пожелания и упоминания его имени в самом тексте). — Выражаем глубокую благодарность доктору филологических наук, ведущему научному сотруднику Института лингвистических исследований

РАН Николаю Александровичу Бондарко, помогшему с переводом этого фрагмента со старинного немецкого диалекта XIV в.

[123] «Smuel-bukh» («Книга Самуила», *идиш*) — стихотворное переложение и мидраш (традиционный комментарий) соответствующих библейских книг (1-я и 2-я Царств). Авторство не установлено: сохранилось 15 изданий, вышедших в XVI в. в разных местах и подписанных разными именами, а также несколько рукописей.

[124] См.: *Landau A.* Das jüdische Volkslied in Russland... Ландау, Розенберг, а также ряд других исследователей полагали, что ранние сочинения на идише были, по сути, немецкими, лишь транскрибированными еврейскими буквами.

[125] Зачеркнуты слова: «(в его переводе)».

[126] Песня «Ver viazoy zingt» («Кто как поет») была опубликована в обработке Ю. Энгеля: Wie singt der Chossdl, der Zigeinerl, der Ivanjke [Как поет хасид, цыган и Иванька] // *Engel J.* Yidishe folks-lider [Еврейские народные песни] [Heft 1. Б/м, б/и, 1909]. Z. 84–85. № 10. Варианта, где добавлялся бы четвертый персонаж — немец, — нами не найдено.

[127] Зачеркнуты повторно напечатанные слова.

[128] *Kirkhhan E.* Seyfer Simkhes ha-nefesh. Bd. 2. Fürth: Shneyer Bonfet, 1727. 22 z.

[129] Береговский перечисляет известных поэтов середины — конца XIX в., писавших и издавших некоторое количество своих сочинений на идише, чьи песни получили широкое распространение и продолжают звучать в XX в. Двое из названных — Берл Бродер и Велвел Збаржер — считаются основателями традиции бродерзингеров (т.е. странствующих певцов из Брод, Галиция); подробнее об этой традиции см.: *Хаздан Е. В.* Творчество бродерзингеров и ашкеназский песенный фольклор // Традиционная культура: научный альманах. М., 2011. № 4 (44). С. 44–57.

[130] Береговский имеет в виду полемику по поводу «народности» песен М. Варшавского, шедшую в прессе с марта по октябрь 1901 г. Эти материалы собраны в публикации: Полемика Ю. Энгеля с М. Варшавским и Шолом-Алейхемом (1901) / публ. А. Френкеля // Из истории еврейской музыки в России. Вып. 3. Общество еврейской народной музыки в Петербурге (1908–1921): столетие спустя / сост. и отв. редакторы Г. В. Копытова, А. С. Френкель. СПб., 2015. С. 284–335. См. также анализ этой полемики: *Лоффлер Дж.* Три еврея, два мнения: о полемике Ю. Энгеля с М. Варшавским и Шолом-Алейхемом // Там же. С. 271–283.

[131] Имеются в виду работы: *Erik M.* Di geshikhte fun der yidisher literatur (1928). Z. 301–309; *Zinberg I.* Di geshikhte fun der literatur bay Yidn. Bd. VI (1943). Z. 323–329.

[132] У Береговского использован другой артикль, а также есть опечатка: «zingen» вместо «dingen».

Текст песни Кирхана написан в жанре покаянной молитвы с перечислением грехов и напоминанием о важности заповедей. Она отсылает к практике чтения по будним дням молитвы тахнун.

[133] Ниже вычеркнута стихотворная цитата, смысл которой Береговский дал в прозаическом переводе: «Я заказал музыку, чтобы сделать известным / через опытного музыканта / правильный напев».

[134] Шацкий называет раввина Аккермана из Бранденбурга (z. 38); по-видимому, имеется в виду Арон Акерман (1867–1912), доктор философии, талмудист.

[135] Вычеркнуто продолжение предложения: «в целом здесь тексты пятнадцати песен». В сборнике проставлена нумерация еврейскими буквами наверху страниц. Однако в нем всего 13 мелодий. Шацкий поясняет, что можно посчитать за две песни совмещение текстов к свадьбе и обрезанию. Кроме того, вслед за последней песней «на каждый будний день» идет еще один текст без мелодии.

[136] Не совсем точные данные. № 7 (для Хануки) написан в размере 6/4, т. е. имеет признаки как двухдольности, так и трехдольности. Кроме того, у мелодии № 8 (к Пуриму) размер (3/4) не был проставлен из-за сложности с записью междутактовой синкопы.

[137] К сожалению, Береговский не указал конкретные номера песен. Согласно нашему анализу, по две из них имеют амбитус септимы (№ 3 и 8, причем в одном случае уменьшенная: $fis^1$–$es^2$), ноны (№ 4 и 5), децимы (№ 9 и 11), ундецимы (№ 7 и 10), терцдецимы (№ 1 и 2), и три — амбитус октавы (№ 6, 12 и 13).

[138] У Кирхана в мелодии для Хануки в пятом такте есть увеличенная секунда: $a^2$ — $ges^2$, однако она, по-видимому, следствие описки и бемоль здесь нужно отнести к предыдущей $a^2$. Так же расшифровал этот фрагмент Идельсон (*Idelsohn A.-Z.* Jewish Music in its Historical Development. P. 387).

[139] Впоследствии Идельсон писал, что лады с увеличенной секундой появились в Восточной и Центральной Европе в XVII в.: они были занесены «восточными хазанами» (*Idelsohn A.-Z.* Jewish Music in its Historical Development. P. 147).

**Г. Копытова**

# ФОНД М. Я. БЕРЕГОВСКОГО В КАБИНЕТЕ РУКОПИСЕЙ РИИИ

Кабинет рукописей Российского института истории искусств являет собой богатую источниковедческую базу для отечественной музыкально-театральной культуры, поскольку хранит личные архивные фонды классиков русской музыки — М. И. Глинки, А. П. Бородина, М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, а также фонды таких выдающихся представителей музыкального исполнительства, как Э. Ф. Направник, А. И. Зилоти, Н. А. Малько, С. А. Самосуд. Фонд нотных рукописей и редких изданий нот включает уникальные материалы, собранные архивистами и библиотекарями Придворной певческой капеллы и Придворного оркестра, а также нотные библиотеки императрицы Елизаветы Алексеевны (супруги Александра I), крепостного оперного театра Шереметевых, фрагменты нотных собраний ряда российских аристократических родов.

Имеются в фондах Кабинета рукописей РИИИ и материалы, связанные с такой областью музыкознания, как фольклористика. Достаточно перечислить имена фондообразователей — М. Я. Береговский, В. Е. Гусев, И. И. Земцовский, Л. М. Ивлева, Л. М. Кершнер, Н. П. Колпакова, Б. С. Урицкая, чтобы убедиться: в Кабинете рукописей хранятся материалы и практиков, и теоретиков музыкальной этнографии самых разных направлений.

Предлагаемый вниманию читателей текст представляет собой хронику борьбы заинтересованных лиц за передачу личного архива еврейского фольклориста Моисея Яковлевича Береговского (1892–1961) в Кабинет рукописей Российского института истории искусств. Борьба длилась немалых шесть лет, и участие в ней приняли более десятка неравнодушных людей. Хроника строится на следующих группах материалов Кабинета рукописей: 1) личные

архивные фонды; 2) так называемое «Дело фонда», содержащее сведения о поступлении и обработке конкретного архива на хранение; 3) служебная переписка из делопроизводства хранилища.

М. Я. Береговский, отдавший всю жизнь собиранию и изучению еврейского фольклора, лучше многих понимал, как важно сохранить для истории собранное и наработанное, как важно не дать ему исчезнуть. Именно поэтому, узнав о смерти З. А. Кисельгофа (1878–1939), принимавшего в 1913–1914 годах участие в фольклорных экспедициях Ан-ского, он приложил немалые усилия, чтобы его личный архив оказался в государственном хранилище[1]: 29 мая 1940 года под сдаточной описью личного фонда З. А. Кисельгофа в Кабинете еврейской культуры АН УССР появилась подпись М. Я. Береговского как принимающего[2].

Впервые раздумьями о судьбе своего личного архива Моисей Яковлевич поделился 28 декабря 1958 года в письме к своему давнему другу и коллеге Н. И. Пирковскому (1906–1969): после освобождения из политзаключения[3], пишет он, рукописи «мне были возвращены и... теперь не знаю, что с ними делать». Из публикуемых ниже писем будет видно, что именно Наум Исаакович был инициатором передачи архива Береговского в Кабинет рукописей РИИИ[4] и именно он выступал посредником, когда процесс по тем или иным причинам приостанавливался. Учитывая роль Н. И. Пирковского в этом сложном деле, не ограничимся сухими энциклопедическими

---

[1] См. об этом в письме М. Я. Береговского к М. А. Мильнеру от 23 октября 1939 г. (КР РИИИ. Ф. 42. Оп. 1. Ед. хр. 54. Л. 1–2). Опубл. (вместе с факсимиле): Из истории еврейской музыки в России / ред.-сост. Г. В. Копытова, А. С. Френкель. Вып. 2. СПб., 2006. С. 205–209.

[2] Ныне личный архивный фонд З. А. Кисельгофа хранится в Институте рукописей Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского.

[3] М. Я. Береговский был арестован 18 августа 1950 г. и приговорен к 10 годам в лагерях особого режима; освобожден по болезни 15 марта 1955 г.; реабилитирован 23 июня 1956 г. В деле реабилитации ученого большую помощь оказал Д. Д. Шостакович, см. об этом: *Хаздан Е. В.* Дмитрий Шостакович и Моисей Береговский // Музыкальная академия. 2022. № 2. С. 168–189.

[4] В то время — Государственный научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии. Перечень всех наименований института см. в публикации: *Копытова Г. В.* Хроника реорганизаций и переименований Российского института истории искусств (1912–2012) // Временник Зубовского института. Вып. 8. Зубовский институт: страницы истории. СПб., 2012. С. 144–148.

сведениями, а обратимся к характеристике, которую дал ему сам Береговский: «Наум Исаакович Пирковский, композитор, ученик М. Ф. Гнесина. До войны он жил в Киеве. Одно время работал на радио в качестве редактора[5]. Я его давно знаю, и мы были очень дружны, хоть встречались не очень часто. Он много лет хворает и часто подолгу лежал. После войны он, к счастью, попал в Ленинград, а не в Киев. Все время живет в Доме творчества композиторов. В городе, пишет он в письме ко мне, он бывает два раза в году — когда в Союзе [композиторов] идет просмотр его произведений»[6].

Начало документальной хронике борьбы за сохранение научного наследия М. Я. Береговского положило следующее письмо, хранящееся в фонде Н. И. Пирковского:

КР РИИИ. Ф. 73. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 2–3.

**М. Я. Береговский — Н. И. Пирковскому**

28 декабря 1958 г.

Куда: *Ленинград. Поселок Репино. Приморское шоссе, д. 45 [Дом творчества композиторов]. Н. И. Пирковскому*
Адрес отправителя: *Киев, М[ало]-Житомирский пер., 4, кв. 7. Береговский М. Я.*

*Дорогой Наум Исаакович!*

*С большим опозданием отвечаю на ваш привет, переданный мне (правда, не лично, а с трибуны пленума[7]) Ал. Н. Должанским[8].*

---

[5] Н. И. Пирковский в 1922–1924 гг. обучался в Киевском музыкально-драматическом институте, в 1924–1927 — в Киевской консерватории. В 1931-м окончил Музыкальный техникум им. Гнесиных по классу композиции у М. Ф. Гнесина. В 1934–1941 гг. был редактором музыкального вещания Украинского радио.

[6] Цит. по: Фрагменты писем М. Я. Береговского к Исааку Соломоновичу Рабиновичу и Марии Федоровне Порывкиной (1926–1961). Письмо от 27 апреля 1960 г. // Арфы на вербах: призвание и судьба Моисея Береговского / сост. Э. Береговская. М.; Иерусалим: Еврейский университет в Москве ; Гешарим, 1994. С. 126.

[7] См.: VII Всесоюзный пленум Комиссии музыкальной критики Союза композиторов СССР (Проблемы музыкознания Украины, Белоруссии, Молдавии). 17–23 ноября 1958 г.: Сокращенная стенограмма. М.: Музфонд СССР, 1959. См. также: *Л. П.* Музыковедческий пленум в Киеве // Советская музыка. 1959. № 1. С. 200.

[8] В своем пленарном выступлении А. Н. Должанский передал привет «старой гвардии» украинских музыковедов, в числе которых он назвал

*Я его лично не знал и когда на следующий день стал его искать, чтобы поблагодарить за привет и о вас подробнее расспросить, оказалось, что он уже уехал. Кстати — он блестяще выступил как по форме, так и по содержанию. Опоздал я по простой причине: тотчас после пленума слег (воспаление легких) и пролежал до 16 дек. Высокая температура, лежание и уколы (особенно трудно переносил уколы камфары) меня порядком ослабили, и я только несколько дней тому назад мог выйти на улицу. Сейчас я совершенно здоров, хоть еще окончательно в себя не пришел — быстро устаю.*

*Мы с вами давно не видались. Много, много воды утекло за это время, много пришлось пережить и перенести. Но — как видите — я жив, в своей семье, — и что совершенно невероятно — все мои работы (рукописные, которые составляют, примерно, ¾ общей суммы моих работ) мне были возвращены и... теперь не знаю, что с ними делать. О том, чтобы все это напечатать — об этом даже и не помышляю. Кроме всяких других работ о евр. муз. фольклоре у меня имеется четыре тома серии «Еврейский муз[ыкальный] фольклор» (не считая первого, напечатанного в 1934 г. Музгизом), из которых 2-ой содержит любовные и семейно-бытовые песни, 3-ий инструм[ентальные] произведения, 4-ый — напевы без слов и 5-ый — музыкально-театр[альные] произведения из репертуара евр[ейского] нар[одного] театра (пурим-шпилей). Ищу учреждение, куда можно было бы все это сдать (без денег) и где бы это сохранилось. Не сладко прожить жизнь, отдаться с головой работе и теперь, на старости, оказаться у разбитого корыта.*

*Изд[ательство] «Советский композитор» (в Москве) взяло у меня сборник (100 номеров), содержащий нар[одные] песни, напевы без слов и инструмент[альные] произведения (отобрал я этот материал из неизд[анных] моих сборников)*[9]*. Когда он будет напечатан? Пока он из года в год все переносится.*

*Но все же я живу и по мере сил работаю, гл[авным] образом переделываю и исправляю свои старые работы. Заняться теперь*

---

М. Я. Береговского, А. А. Гозенпуда и Н. И. Пирковского.

[9] Речь идет о книге, в которую вошли избранные материалы из 2, 3 и 4-го томов пятитомной серии «Еврейский музыкальный фольклор»; издания этой книги Береговский добивался на протяжении нескольких лет, но вышла она только после смерти фольклориста: *Береговский М.* Еврейские народные песни / под общ. ред. С. В. Аксюка. М.: Советский композитор, 1962.

*украинским фольклором не имеет смысла — печатать их не будут, тогда уж лучше шлифовать и исправлять то, чему я посвятил свою жизнь. Ни одной секунды не сомневаюсь, что тот самый «монах трудолюбивый» и моими работами заинтересуется.*

*В Союзе [композиторов УССР] почти не бываю. Кроме того, что он находится в трудно доступной для меня части города (ул. Чекистов, от ул. Либкнехта), там для меня не так много интересного. Я живу в Киеве с 1905 г. (с небольшим перерывом, когда я жил в Ленингр[аде], Москве, в Уфе во время войны) и сейчас одинок как перст. Хватит, однако, я вероятно незаметно для себя сгущаю краски.*

*Напишите о себе, как ваше здоровье, что вы делаете, что вы пишете, удается ли что-либо напечатать — коротко — пишите обо всем.*

*В заключение хочу вас поздравить с наступающим Новым годом — и пожелать доброго здоровья и творческих успехов и всего-всего хорошего.*

*Ваш М. Береговский*

Откликаясь на размышления М. Я. Береговского о судьбе его фольклорного собрания, Н. И. Пирковский обратился к заведующему сектором музыки Научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии[10] Ю. А. Кремлеву[11] и вскоре получил следующий ответ:

КР РИИИ. Ф. 73. Оп. 1. Ед. хр. 45. Л. 3.

**Ю. А. Кремлев — Н. И. Пирковскому**

9 февраля 1959 г.

*Глубокоуважаемый Наум Исаакович!*

*Спасибо за Ваше письмо относительно фольклорных собраний М. Я. Береговского. Имя его я, конечно, знаю, и первый том «Еврейского муз[ыкального] фольклора» у меня есть. Могу Вас заверить,*

---

[10] Ныне — Российский институт истории искусств. См. сноску 4.

[11] Кремлев Юлий Анатольевич (1908–1971) — музыковед, пианист, композитор. В Институте работал с 1937 г.; в 1957–1969 гг. возглавлял сектор музыки. Личный архив Ю. А. Кремлева хранится в Кабинете рукописей РИИИ (фонд 79).

*что наш Институт весьма заинтересован в получении и хранении столь ценных материалов, как собрание музык[ального] еврейского фольклора и собрание музыкально-театральных произведений из репертуара еврейского народного театра. У нас (Вы, наверное, об этом знаете) хранится много материалов — начиная рукописями Глинки и кончая рукописями советских композиторов. Фольклор нам также весьма нужен, так как Институт уже ведет работу в области фольклористики, и она будет расширяться.*

*Поэтому, если можно, и, если М. Я. Береговский хочет, — посоветуйте ему обратиться в Институт — например, на мое имя (как завед[ующего] музыкальным сектором). Еще раз благодарю Вас за внимание.*

*Ответила ли Вам редакция «Советской музыки»?*

*Шлю Вам привет и самые лучшие пожелания*

*Ю. Кремлев*

*9/II 59*

*P.S. Кстати сказать, наш Институт теперь называется «Институт театра, музыки и кинематографии». Адрес: Исаакиевская площадь, д. 5.*

Под решительным воздействием Н. И. Пирковского М. Я. Береговский направил свое обращение к Ю. А. Кремлеву:

Архив КР РИИИ. № 30 (служебная переписка Кабинета рукописей за 1959 г.). Машинопись с подписью-автографом.

**М. Я. Береговский — Ю. А. Кремлеву**

21 марта 1959 г.

*Заведующему музыкальным сектором*
*Института театра, музыки и кинематографии*
*Ю. А. Кремлеву*

*Глубокоуважаемый Юлий Анатольевич!*

*За мою долголетнюю работу в области еврейского музыкального фольклора у меня скопилось значительное количество материалов, составляющих содержание пяти томов серии «Еврейский музыкальный фольклор» (см. приложение). Из этих пяти томов напечатан, как Вам известно, только первый. Остальные тома остаются в виде рукописей. Меж тем материалы, включенные*

*в названную серию, несомненно, представляют большую, а некоторые из них исключительную ценность. Наум Исаакович Пирковский сообщил мне, что в письме к нему Вы заверяете его, что Ваш Институт весьма заинтересован в получении и хранении моих материалов. Не надеясь на то, что книги мои будут напечатаны в ближайшее время, я хотел бы их передать Вашему Институту, где они могут храниться и будут доступны всем, кого подобные материалы могут интересовать. В первую очередь речь идет не о моих работах об еврейском фольклоре, а о самих фольклорных материалах.*

*По целому ряду причин я могу теперь дать развернутое введение только лишь к 3-ему тому, к остальным я на первых порах дам краткие информативного характера введения. Со временем они будут заменены более развернутыми.*

*Я вынужден затронуть вопрос, о котором мне неловко говорить. Дело в том, что для оформления II, III и IV томов нужны известные расходы.*

*Для II тома нужно:*

*а) переписать нотный текст (187 стр.)*

*б) перепечатать тексты песен латинским шрифтом (у меня сохранился экземпляр только с еврейским шрифтом)*

*в) перепечатать переводы текстов, введение и пр. Всего страниц 300.*

*Для III тома нужно:*

*а) переснять 22 фото*

*б) перепечатать введение и сведения (82+29 стр.). Всего 111 стр.*

*Для IV тома нужно:*

*а) переписать нотный текст (116 стр.)*

*перепечатать введение и сведения — стр[аниц] 40.*

*(Тексты и ноты V тома совсем готовы и частично переплетены.)*

*Мои скромные средства не позволяют мне взять на себя все эти расходы. В крайнем случае, я сам перепишу нотный текст (хоть почерк у меня неважный). Это затянет оформление, да и без того у меня будет много технической работы — подтекстовка песен, которую нельзя поручить переписчику, корректура и пр.*

*Я считал бы целесообразным, чтобы мы с Вами, уважаемый Юлий Анатольевич, встретились. В личной беседе мы могли бы легко и быстро разрешить все вопросы, касающиеся этого меро-*

*приятия. Но приехать в Ленинград за свой счет я не имею возможности. Если Ваш Институт найдет целесообразным вызвать меня, я готов приехать в любое время. Если это невозможно, то мы могли бы встретиться в Москве. Я туда поеду в середине апреля и пробуду там не меньше месяца. Если Вам случится в это время побывать в Москве, мы там и встретились бы. Так или иначе, я начинаю готовить свои материалы для сдачи их в Ваш Институт.*

*Жду Вашего письма.*

*С приветом М. Береговский*

*Киев, Мало[-]Житомирский пер. д. 4 кв. 7.*
*21 марта 1959 г.*

Спустя два дня М. Я. Береговский оповестил Н. И. Пирковского о состоянии дел и поблагодарил друга за добрый совет:

КР РИИИ. Ф. 73. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 4.

**М. Я. Береговский — Н. И. Пирковскому**

*Киев, 23 марта 1959 г.*

*Дорогой Наум Исаакович!*

*В субботу 21 марта отправил письмо Ю. А. Кремлеву с предложением о передаче им моих материалов. О необходимых расходах по переписке нот, перепечатыванию текстов и пр. и пр. я написал, о гонораре ничего не писал. Я даже не представляю себе, как об этом заговорить.*

*В письме я писал, что я считаю целесообразным мою встречу с Ю[лием] А[натольевичем]. В личной беседе мы бы легко и быстро договорились об основных моментах, как и о целом ряде деталей этого мероприятия. Если Институт может вызвать меня в Ленинград на самое короткое время, было бы хорошо. Так или иначе, я начинаю готовить материалы к сдаче.*

*Вас, дорогой Наум Исаакович, хочу еще раз поблагодарить за хороший совет и за хлопоты о моих делах (следовало бы взять слово «делах» в кавычки). Мои московские друзья (И. С. Рабинович*[12]*,*

---

[12] Рабинович Исаак Соломонович (1897–1985) — музыковед, пианист, педагог. Соученик М. Я. Береговского по Киевской консерватории.

*М. С. Пекелис[13] и др.) тоже одобряют идею передачи моих материалов в этот институт.*

*Как Ваше здоровье? Оправились ли после приступа и как себя чувствуете?*

*Всего, всего хорошего*

*Ваш М. Береговский*

*Сердечный привет Вашей супруге.*

В нижеследующем письме Береговский цитирует и обсуждает полученное им письмо И. Ф. Петровской[14]:

КР РИИИ. Ф. 73. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 5–6.

**М. Я. Береговский — Н. И. Пирковскому**

*Киев, 30 апреля 1959 г.*

*Дорогой Наум Исаакович!*

*Спасибо Вам за поздравления. От всей души желаю Вам здоровья, хорошего настроения и творческой радости.*

*Недавно я получил письмо из Ленинградского И[нститу]та. Писала зав. Кабинетом рукописей (И. Петровская). Она пишет, что письмо мое к Ю. А. Кремлеву обсуждалось сектором музыки, а также закупочной комиссией. Я гонорара не просил, я только указал, какие материалы нужно перепечатать на машинке, переписка нот и пр. Деньги, ассигнованные на это, оформлены как акт закупочной комиссии. Я это место из письма Петровской копирую: «В связи с необходимостью предоставления Вам средств на перепечатку [!] и переписку материалов И[нститу]т может заплатить за них по акту закупочной комиссии 1000 р. Однако деньги эти могут быть выданы лишь по предоставлении самих материалов. В обеспечение уплаты может быть выслано Вам гарантийное письмо и оформленный акт комиссии».*

---

[13] Пекелис Михаил Самойлович (1899–1979) — музыковед, профессор Московской консерватории. Соученик М. Я. Береговского по Киевской консерватории.

[14] Петровская Ира Федоровна (1919–2014) — архивист, получившая богатый опыт работы в ряде ведущих исторических архивов, в том числе в Центральном историческом архиве Ленинграда (ныне РГИА). С 1958 по 1962 г. возглавляла Кабинет рукописных материалов в Научно-исследовательском институте театра, музыки и кинематографии (ныне РИИИ). Оригинал цитируемого письма не обнаружен.

*Практически это письмо использовать можно было бы только в музфонде при переписке нот[15]. Еврейские тексты латинским шрифтом ни одно машбюро не возьмется печатать, а частную машинистку гарантийное письмо не устраивает. То же относится к копированию фото-материалов. Коротко — придется самому засесть за оформление нужных материалов. Это затянется, но другого выхода нет.*

*7-го мая еду в Москву, где пробуду с месяц. Надо подталкивать свою книгу в изд[ательстве] «Сов. композитор»[16]. Редактор (Л. Лебединский[17]) мне написал, что книга опять перенесена на следующий год. Попробую добиться у Аксюка[18] (он гл. редактор издательства) твердого обещания, что книга действительно будет в плане будущего года. А вдруг в самом деле так случится.*

*С сердечным приветом*

*Ваш М. Береговский*

*Привет и первомайское весеннее поздравление Вашей супруге.*
*М. Б.*

КР РИИИ. Ф. 73. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 7. Машинопись с подписью-автографом, без даты.

**М. Я. Береговский — Н. И. Пирковскому**

*Дорогой Наум Исаакович!*

*До глубины души тронут Вашим вниманием. Я даже и не пытаюсь пробовать выразить Вам мои чувства и переживания по этому поводу. Мне кажется, что адрес Вы наметили правильный, из всех мест, куда я мог бы обратиться со своими материалами,*

---

[15] Музфонд — Музыкальный фонд СССР, общественная организация, созданная в 1939 г. при Союзе композиторов СССР. Работа Музфонда была направлена на содействие творческой деятельности его членов, включая выдачу творческих командировок, финансирование фольклорных экспедиций, организацию и поддержание домов творчества, специализированных поликлиник, детских садов и т. п. В крупных городах (Москве, Ленинграде, Свердловске и Киеве) Музфонд имел производственные комбинаты, занимающиеся перепиской партитур, распиской партий.

[16] См. сноску 9.

[17] Лебединский Лев Николаевич (1904–1992) — заведующий отделом фольклора редакции издательства «Советский композитор» в 1955–1965 гг.

[18] Аксюк Сергей Васильевич (1901–1994) — главный редактор издательства «Советский композитор» в 1956–1960 гг.

*это как будто самое лучшее, тем более, что Ю. А. Кремлев так хорошо и с настоящим интересом отнесся к Вашему предложению. Что касается гонорара, то я совсем не умею налаживать подобные вещи (зря жизнь прожил!). Это (гонорар) было бы прекрасным подспорьем для нас, так как моя скромная пенсия дает нам возможность только очень скромно жить. Я не ропщу, я ежеминутно помню, как было бы сладко бегать в Союз искать протекции для грошовой работы. Но об этом не стоит говорить. Меня сейчас интересует вопрос оформления некоторых работ моих, как, напр[имер], переписка нот II, III и IV томов (это 180+200+116 = 496 стр. = 124 листа). Если я сам начну переписывать ноты (у меня и почерк некрасивый), то это уж очень надолго затянется, тем более, что и на меня не мало технической работы падает — подтекстовка песен 2-го тома, напечатать еврейские тексты латинским шрифтом и т.д. Кроме того, мне нужно переснять около 20 фото для 3-го тома, переплести и т.п. И это без денег не сделать. Из своих скромных средств я не могу выделить ничего. Как же мне быть, написать об этом Юлию Анатольевичу?*

*Я не буду входить в детали, — коротко буду резюмировать. Я готов передать Институту все свои материалы. Правда, часть из них, напр[имер] «Введение» к 5-му тому, над которым я продолжаю и теперь работать, будет выслано по мере окончания, но и это деталь.*

*Как Ваше здоровье? Если Вам не трудно, прошу Вас продиктовать супруге (кстати, передайте ей, пожалуйста, мою искреннюю благодарность за письмо и извинения за беспокойство) самое коротенькое письмо. Желаю Вам скорейшего выздоровления и всего наилучшего.*

*Искренне Ваш М. Береговский*

Архив КР РИИИ. № 30 (служебная переписка Кабинета рукописей за 1959 г.).

**И. Ф. Петровская — М. Я. Береговскому**

[б/д, 1959 г.]

*М. Я. Береговскому*
*Киев, Мало[-]Житомирский пер., д. 4, кв. 7*

*Глубокоуважаемый тов. Береговский!*

*Институт не получил Вашего ответа на наше письмо о том, что Институт действительно заинтересован в приобретении*

*и хранении собранных Вами материалов по еврейскому музыкальному фольклору.*

*Очень прошу Вас ответить в самое ближайшее время, сообщить Ваши условия. Деньги могут быть Вам переведены сразу же по получении материалов.*

*Зав. Кабинетом рукописных материалов*
*/И. Петровская/*

Архив КР РИИИ. № 30 (служебная переписка Кабинета рукописей за 1959 г.). Машинопись с подписью-автографом.

**М. Я. Береговский — И. Ф. Петровской**

6 ноября 1959 г.

*Гос. научно-исследовательский Институт*
*театра, музыки и кинематографии*
*Зав. кабинетом рукописных материалов*
*И. Ф. Петровской*

*Глубокоуважаемая тов. Петровская!*

*Подготовка материалов занимает гораздо больше времени, чем я предполагал. Гарантийное письмо, которое Вы мне предлагали, могло быть использовано в минимальной степени. В лучшем случае, оно могло бы[ть] использовано для переписки нот (без подтекстовки) в мастерских музфонда. Напечатание текстов песен латинским шрифтом (отдельно и под нотами) — этого там сделать не смогли бы, а это самая трудная часть работы. Несколько машинисток пробовали это сделать, но ничего не получилось и мне пришлось приобрести машинку с латинским шрифтом и самому печатать. Полагаю, что к концу нынешнего года успею все закончить.*

*Меня смущает вопрос о форме передачи Вам материалов по акту закупочной комиссии. Я не имел возможности посоветоваться по этому вопросу с юрисконсультом Союза композиторов, а потому пусть не удивят Вас мои недоумения. Мне кажется, что приобретение Институтом моих материалов по акту закупочной комиссии лишает меня возможности распоряжаться этими материалами, ставшими собственностью Института. Мизерность суммы (тысяча рублей) роли не играет — официально и юридически она соответствует оценке этих материалов закупочной комиссией.*

*Я не надеюсь, что мне удастся договориться с каким-либо издательством о напечатании всех четырех томов моей серии «Еврейский музыкальный фольклор», но я предпринимаю все возможное для того, чтобы опубликовать хоть часть этих материалов. Если передача материалов по акту закупочной комиссии лишает меня права это делать, могу ли я на это пойти?*

*Прошу Вас выяснить этот вопрос и мне сообщить.*

*С уважением, М. Береговский*

*Киев-I, Мало[-]Житомирский пер., 4, кв. 7*
*6 ноября 1959 г.*

Из последующей переписки становится ясно, что Береговский получил еще одно письмо И. Ф. Петровской, в котором, предположительно, подтверждалось его право публиковать свои материалы в случае передачи их на хранение в КР РИИИ по акту закупочной комиссии и, по всей видимости, высказывалось пожелание получить материалы архива к 15 декабря 1959 года (в связи с окончанием финансового года). Приводим ответ Береговского на это письмо:

Архив КР РИИИ. № 30 (служебная переписка Кабинета рукописей за 1959 г.). Машинопись с подписью-автографом.

**М. Я. Береговский — И. Ф. Петровской**

6 декабря 1959 г.

*Зав. Кабинетом рукописных материалов*
*Института театра, музыки и кинематографии*
*И. Ф. Петровской*

*Уважаемая тов. Петровская!*

*Я никак не успею подготовить все материалы к 15 декабря, хоть и всячески старался это сделать. У меня совсем готовы следующие:*

*Второй том (500 с лишним страниц. Сегодня отдал в переплет, на днях будет готов).*

*Нотные записи III и IV томов и*

*2-я часть V тома.*

*Не успею закончить (вернее — перепечатать) к 15 декабря вводные статьи и сведения, таблицы и пр[очее] к III и IV томам и часть материалов 3-й части V тома.*

*Как мне быть — выслать ли то, что сейчас готово, или ждать пока все закончу?*

*С уважением, М. Береговский*

*Как Ваше имя и отчество?*
*Киев, Мало[-]Житомирский переулок 4, кв. 7*
*6 декабря 1959 г.*

Очередное письмо М. Я. Береговского Н. И. Пирковскому о текущих делах:

КР РИИИ. Ф. 73. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 8–9.

**М. Я. Береговский — Н. И. Пирковскому**

*1 января 1960 г.*

*Дорогой Наум Исаакович! Спасибо за поздравления и добрые пожелания. По секрету могу Вам сказать, что с удовольствием приму Ваши поздравления к 1-му января 1961 г. (а там видно будет — будем просить о последующих годах).*

*Несколько дней тому назад я случайно наткнулся на радиопередачу из Ленинграда, которую начали с Ваших двух романсов*[19]*. Поистине обрадовали Вы меня этими романсами (особенно понравился мне второй, на слова Хо-Ши-Мина*[20]*). Кроме того, что это хорошая музыка, мне радостно было сознание, что не болезнь Вас одолела, а Вы ее, что Вы не поддаетесь настроениям, а продолжаете жить в искусстве. От всей души поздравляю Вас. Продолжайте в том же духе. Здесь пожелание творческого успеха перестает быть формулой вообще, а конкретной, с плотью и кровью.*

*Что о себе написать? Подготовка материалов для Института театра, музыки и т.д. затянулась слишком долго. Уж очень много оказалось технической и всякой другой работы, а делать*

---

[19] О подготовке данной радиопередачи см. письмо А. Н. Должанского Н. И. Пирковскому от 6 декабря 1959 г. (КР РИИИ. Ф. 73. Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 9). Исполнил романсы М. А. Довенман (1911–1985), известный тенор, в ту пору солист Ленинградского Малого оперного театра.

[20] Романсы «Ты обожди, луна» на стихи Хо Ши Мина в переводе В. Карпова и «Одуванчики» на стихи Го Мо-Жо в переводе А. Гитовича были изданы в том же 1959 г.: *Пирковский Н.* Два романса : на стихи Го Мо-жо и Хо Ши Мина : [для голоса и фортепиано]. Л.: Советский композитор, 1959. 9 с.

*приходится все самому. Тексты евр[ейские] латинским шрифтом (еврейским не имеет смысла посылать — кто теперь знает этот шрифт?) пробовал давать нескольким машинисткам и ничего не получилось. Пришлось мне приобресть машинку с латинским шрифтом и самому все сделать. К пурим-шпилям пришлось составить краткое содержание каждой пьесы и т.д. и т.п. Введение к IV тому (напевы без слов) написано у меня по-еврейски. Здесь нужно краткое введение на русском языке. Введение ко II тому написано в 1934 г., я его совсем выбросил. То, что осталось тогда в виде введения, до того искалечено (да и сам я был хорош!), что мне тошно читать его. Все это вместе, если делать без посторонней помощи, и отнимает у меня уйму времени. Мне не жалко его, ведь делаю для своей же работы, но факт затяжки со сроками налицо. Надеюсь, что к концу января все же закончу и вышлю все.*

*Досадно, что Институт оплатит все это ничтожной суммой, которая даже не окупит затраченного времени на техническое оформление. Но бог с ним. Я так натренировал себя, что деньги мне и не нужны.*

*Относительно сборника, который печатается в Москве (вернее — принят в печать изд[ательством] «Сов. композитор»), ничего сейчас не знаю*[21]*. До сих пор он числился в плане (издательском) [19]60 года. Редакция закончена, и книга лежит совершенно готовая к печати. Но я все же не спокоен. Я попросил товарища выяснить в издательстве и, если какие-нибудь казусы случились, я тотчас выеду в Москву и попытаюсь хоть поскандалить в Союзе, издательстве (чаще всего это помогает как мертвому кадило, но хоть душу отведу).*

*Вот и все мои дела. Еще раз желаю Вам всего хорошего (пусть по крайней мере в пределах наших возможностей).*

*Ваш М. Береговский*

В письме к своему московскому другу И. С. Рабиновичу Береговский так описал последующие киевские события апреля 1960 года: «Когда Виноградов[22] ознакомился с моими материалами

[21] См. сноску 9.

[22] Виноградов Виктор Сергеевич (1899–1992) — музыковед, фольклорист. В 1930 г. стал первым главным редактором и заместителем директора Государственного музыкального издательства (Музгиз; с 1964 г. — издатель-

(весьма поверхностно — времени требовалось куда больше) — он предложил следующее:

1. В Ленинград пока что материалы не высылать.

2. ССК вызовет меня в Москву, когда я повезу все свои материалы. Там детально обсудим возможность публикации»[23].

Согласно воспоминаниям дочери фольклориста, Эды Моисеевны Береговской, обещанная Виноградовым поездка состоялась: «...отца пригласили в Москву, в Союз композиторов, просили привезти все неизданное. Помню, мы подшучивали над ним, потому что он погрузил толстенные тома своих трудов в старенький, видавший виды рюкзак и так, с рюкзаком, явился в Союз композиторов. Обсуждение было очень обнадеживающим. Забыв о своем недомогании (отец был уже смертельно болен), он вернулся домой как на крыльях. Будут печатать! Всё!»[24].

Увы, радостным ожиданиям не суждено было сбыться — 12 августа 1961 года жестокая болезнь (рак легких) оборвала жизнь Моисея Яковлевича.

* * *

Приостановленные дела с передачей личного архива М. Я. Береговского в Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии возобновились в 1965 году уже по инициативе сотрудников института. Первым в колокол забил Изалий Иосифович Земцовский, в ту пору — научный сотрудник сектора музыки. Его письмо к Н. И. Пирковскому определило новый этап в борьбе за сохранение фольклорного наследия М. Я. Береговского:

---

ство «Музыка»). С 1932 г. секретарь комиссии по союзным республикам в только что созданном Союзе композиторов СССР. После войны, вернувшись из плена, он сам проходил процедуру реабилитации, восстановления в партии и в Союзе композиторов, после чего служил в Главлите и Главреперткоме. До 1962 г. консультант Оргтворческой комиссии Союза композиторов СССР.

[23] Фрагменты писем М. Я. Береговского к Исааку Соломоновичу Рабиновичу и Марии Федоровне Порывкиной (1926–1961). Письмо от 27 апреля 1960 г. // Арфы на вербах: призвание и судьба Моисея Береговского / сост. Э. Береговская. С. 134.

[24] *Береговская Э.* М. Я. Береговский: Жизнь и судьба // Там же. С. 18.

КР РИИИ. Ф. 73. Оп. 1. Ед. хр. 37. Л. 1.

**И. И. Земцовский — Н. И. Пирковскому**

*5 января 1965 г.*

*Уважаемый Наум Исаакович!*

*Мне удалось узнать, что вдова Береговского — Сарра Иосифовна — живет в Киеве по адресу: Маложитомирский переулок, д. 4, кв. 7. Ей написала Р. И. Зарицкая[25]. Было бы хорошо, если бы и Вы написали. Я говорил в Институте с К. А. Вертковым — инструментоведом[26]. Он заинтересовался работой Береговского об инструментальной еврейской музыке. Может быть, удастся, напечатать ее под редакцией Верткова?!*

*Желательно, чтобы С. И. Береговская связалась с Институтом (по адресу — Ленинград, Центр, Исаакиевская пл., 5, ЛГИТМК, кабинет источниковедения, И. Ф. Петровской), сообщив, что именно осталось в архиве Береговского, и каковы ее условия передачи.*

*Передавайте привет Анне Григорьевне[27].*

*Всего Вам доброго.*

*С уважением, И. Земцовский.*

Судя по нижеследующему письму, Н. И. Пирковский незамедлительно написал Сарре Иосифовне Береговской и 16 января получил ответ:

---

[25] Зарицкая Роза Исааковна (1892–1979) — музыковед-историк, преподаватель Ленинградской консерватории. После окончания в 1926 г. музыкального отделения курсов для подготовки научных сотрудников РИИИ (в ту пору — Государственного Института истории искусств) сохранила тесные контакты с его сотрудниками. В числе прочих тем, занималась проблемами записи народных песен и их изучением. Личный архив Р. И. Зарицкой хранится в КР РИИИ (фонд 104).

[26] Вертков Константин Александрович (1905–1972) — музыковед, исследователь инструментов народов и народностей СССР. С 1946 г. и до конца жизни возглавлял сектор инструментоведения РИИИ.

[27] Анна Григорьевна — жена Н. И. Пирковского.

КР РИИИ. Ф. 73. Оп. 1. Ед. хр. 19.

**С. И. Береговская — Н. И. Пирковскому**

16 января 1965 г.

*Уважаемый Исаак Наумович!*[28]

*Извините, пожалуйста, что не сразу ответила Вам, я была очень больна. Вас я со слов М[оисея] Я[ковлевича] знаю, знаю и о том, что он должен был поместить свой архив в Ленинградский институт. Он усиленно подготовлял свои работы к этой передаче. Неожиданно для него ему представилась возможность издать большую часть своих работ, почему он и отменил свое решение передать их в Ленинградский институт. Не знаю, почему он о своем решении не написал туда, может быть, потому, что он к этому времени был уже тяжело болен.*

*Я очень благодарна Вам за Ваш совет, он очень ценен для меня, но я пока ничего не могу писать в Ленингр[адский] Инст[итут]. Большинство работ М[оисея] Я[ковлевича] находятся в данный момент в Москве, в том числе «Инструментальная музыка». Я должна была через месяц поехать в Москву, чтобы выяснить для себя вопрос о дальнейшей судьбе архива М[оисея] Я[ковлевича]. Все же надеюсь, что в марте мне удастся поехать в Москву, и тогда я обязательно Вам напишу.*

*Желаю Вам всего доброго.*

*16/I 65 г.*

КР РИИИ. Дело архивного фонда 45. Л. 1.

**Н. И. Пирковский — И. И. Земцовскому**

25 января 1965 г.

*Уважаемый Исай Иосифович!*[29]

*На днях я получил письмо от С. И. Береговской. Она сообщает мне, что архив М[оисея] Я[ковлевича] находится в Москве (в том числе и инструментальная музыка) и что, если здоровье позволит ей, она в марте поедет в Москву специально по поводу архива. После выяснения она обещала обязательно мне сообщить, а я, в свою*

---

[28] Не будучи лично знакома с Н. И. Пирковским, С. И. Береговская допустила ошибку в его имени и отчестве; правильно: Наум Исаакович.

[29] Правильно: Изалий Иосифович.

*очередь, сообщу Вам. Таким образом, может быть удастся хотя бы часть архива поместить в Институт, чего бы мне очень хотелось. Я уверен, что этим материалом когда-нибудь заинтересуются, в частности, инструментальной музыкой.*

*В своем письме я очень ее убеждал поместить архив М[оисея] Я[ковлевича] в Ленинградский Институт; насколько мне это удалось, покажет будущее.*

*Шлю привет,*

*Н. Пирковский. 25/I 65.*

Увы, намерениям Сарры Иосифовны отправиться в Москву не суждено было сбыться — 4 августа того же 1965 года ее не стало. Незамедлительно и активно к судьбе научного наследия М. Я. Береговского подключились дочери фольклориста — Эда Моисеевна[30] и Ира Моисеевна[31].

КР РИИИ. Ф. 73. Оп. 1. Ед. хр. 18.

**Э. М. Береговская — Н. И. Пирковскому**

31 августа 1965 г. [дата на штемпеле]

*Глубокоуважаемый Наум Исаакович!*

*Вам пишет дочь М. Я. Береговского. Я знаю о том участии, которое Вы принимали в судьбе папиного научного наследия. Недавно умерла моя мама. Мы с сестрой хотим как можно скорее и надежнее сдать папин архив на хранение и открыть специалистам доступ к нему.*

*Одновременно я пишу, как Вы советовали когда-то моей маме, И. Ф. Петровской. Вас же просто хочу поставить об этом в известность, зная Ваш живой интерес к делу и испытывая к Вам чувство глубочайшей благодарности.*

*Эда Береговская*

*Мой адрес: Смоленск, ул. Дзержинского 23/1, к. 49.*

---

[30] Береговская Эда Моисеевна (1929–2011) — доктор филологических наук, преподаватель и зав. кафедрой французского языка Смоленского государственного педагогического института (с 2005 г. — Смоленский государственный университет).

[31] Береговская Ира Моисеевна, в замужестве Левицкая (1923–1994) — врач-патологоанатом. По свидетельству племянницы, Ира — полная, а не сокращенная форма имени. В ряде писем ее автоматически называли Ириной.

КР РИИИ. Дело архивного фонда 45. Л. 2.

**Н. И. Пирковский — И. И. Земцовскому**

2 сентября 1965 г.

*Дорогой Изалий Иосифович!*

*Я сегодня получил письмо от дочери покойного М. Я. Береговского. Она сообщает о смерти своей матери и своем желании как можно скорее и надежнее сдать архив М. Я. Береговского в Институт театра и музыки. Очень прошу Вас поговорить об этом с И. Ф. Петровской и сообщить мне, по возможности подробнее, чтобы я смог написать дочери Береговского, как ей следует поступить.*

*Анна Григорьевна и я шлем Вам и Вашей матери сердечный привет.*

*Н. Пирковский*

КР РИИИ. Дело архивного фонда 45. Л. 3–4.

**Э. М. Береговская — И. Ф. Петровской**

[сентябрь, до 25, 1965 г.]

*Глубокоуважаемая Ира Федоровна!*

*Вам пишет дочь фольклориста М. Я. Береговского. Я знаю, что папа переписывался с Вами и хотел, чтобы его неопубликованные работы были помещены на хранение в архив Института театра, музыки и кинематографии. То же самое после его смерти советовал маме Н. И. Пирковский. Она собиралась последовать его совету. Поэтому сейчас, после маминой смерти, мы с сестрой хотим передать папины работы в Ваш Институт, чтобы они сохранились и были доступны специалистам.*

*Никаких материальных условий мы с сестрой не ставим. Надеюсь, что это ускорит дело. Я помню, в одном из писем относительно папиного архива, речь шла о том, что Ваш институт может отпечатать на ротапринте что-то из его работ. Это реально? И вообще — передача папиных работ в Ваш архив не исключает возможности их опубликования когда-нибудь?*

*Прошу Вас написать мне, какие шаги предполагаете предпринять Вы и что сделать нам с сестрой? Может быть, просто переслать папин архив в Ваш институт? Или Вы или кто-нибудь*

*из сотрудников Института приедет предварительно познакомиться? В этом случае имейте в виду, что папин архив по-прежнему в Киеве.*

*Жду Вашего ответа.*

*С глубоким уважением,*

*Эда Береговская*

*Напишите мне по адресу: Смоленск, ул. Пржевальского 4. Педагогический институт, каф[едра] франц[узского] языка, Э. М. Береговской.*

В период борьбы за научное наследие М. Я. Береговского Институт пережил целый ряд внешних и внутренних реорганизаций: с 1962 года он был присоединен в качестве научного подразделения к ленинградскому учебному театральному вузу и был переименован в Научно-исследовательский отдел Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. Поэтому на призыв Эды Моисеевны откликнулся руководитель НИО ЛГИТМиК:

КР РИИИ. Дело архивного фонда 45. Л. 5. Машинописная копия, оригинал на бланке Института. Исх. № 32-И = 25/IX — 65 г.

**Н. В. Зайцев[32] — Э. М. Береговской**

*25 сентября 1965 г.*

*Э. М. Береговской*
*Смоленск, ул. Пржевальского, 4.*
*Педагогический институт.*

*Уважаемая Эда Моисеевна!*

*Институт с благодарностью принимает предложение о передаче архива Вашего отца М. Я. Береговского.*

*Все неопубликованные рукописи и другие материалы М. Я. Береговского могут быть приняты на постоянное хранение в состав рукописного собрания при Секторе источниковедения и библиографии Института в качестве самостоятельного именного фонда.*

*Материалы нашего собрания предоставляются исследователям на общепринятых условиях с обязательной ссылкой в печати*

[32]Зайцев Николай Васильевич (1922–1982) — театровед, критик, доктор искусствоведения; с 1962 г. до конца жизни — заведующий НИО ЛГИТМиК.

*на использованный источник. Хранение материалов в Институте не исключает, а предполагает опубликование тех из них, которые представляют особый интерес.*

*Зав. Научно-исследовательским*
*Отделом ЛГИТМК /Н. Зайцев/*

В 1962 году на базе Кабинета рукописных материалов, которым ранее ведала И. Ф. Петровская, был создан Сектор источниковедения и библиографии под руководством А. Я. Альтшуллера[33], причем кабинет стал подчиненным сектору научным подразделением. Именно А. Я. Альтшуллеру, как руководителю сектора, было поручено практическое решение получения архива М. Я. Береговского. Поэтому следующие два письма в адрес наследниц фольклориста поступили уже от его имени:

КР РИИИ. Дело архивного фонда 45. Л. 6. Машинописная копия, оригинал на бланке Института. Исх. № 37-И = 26/XI — 65 г.

**А. Я. Альтшуллер — Э. М. Береговской**

*26 ноября 1965 г.*

*Смоленск. Ул. Дзержинского*
*д. 23/1, кв. 49*
*Э. М. Береговской.*

*Глубокоуважаемая Эда Моисеевна!*

*Просим Вас сообщить, когда Вы будете в Киеве, чтобы туда мог приехать сотрудник Института для приема архива Вашего отца. Мы просто не представляем себе объем этого архива; если он невелик, может быть, целесообразно просто прислать его в Институт.*

*Институт крайне заинтересован в получении этого архива, т.к. запланировал некоторые работы по этой теме. Ответьте нам по адресу: г. Ленинград-центр, Исаакиевская пл. 5. НИО Института театра, музыки и кинематографии. Сектор источниковедения.*

*Зав. Сектором источниковедения*
*и библиографии /А. Альтшуллер/*

---

[33] Альтшуллер Анатолий Яковлевич (1922–1996) — театровед, с 1962 г. по январь 1996 г. заведующий Сектором источниковедения НИО ЛГИТМиК.

КР РИИИ. Дело архивного фонда 45. Л. 7. Машинописная копия, оригинал на бланке Института. Исх. № 41-И = 20/XII — 65 г.

**А. Я. Альтшуллер — И. М. Береговской**

*20 декабря 1965 г.*

*Киев. Мало-Житомирский*
*переулок 4, кв. 7*
*И. М. Береговской.*

*Глубокоуважаемая Ирина Моисеевна!*[34]

*Мы списались с Э. М. Береговской, которая сообщила нам, что Вы готовы в ближайшее время передать архив Вашего отца М. Я. Береговского. Институт заинтересован в этом архиве, ибо в Ленинграде есть специалисты, занимающиеся еврейским музыкальным фольклором. В конце января — начале февраля 1966 г. один из наших сотрудников приедет в Киев для приема архива. Просим сообщить, какое время было бы для Вас наиболее удобным.*

*Зав. Сектором источниковедения*
*и библиографии /А. Альтшуллер/*

В феврале 1966 года наконец были предприняты практические шаги для получения архива.

КР РИИИ. Дело архивного фонда 45. Л. 8. Машинописная копия.

**А. Я. Альтшуллер — И. М. Береговской**

*11 февраля 1966 г.*

*Киев. Мало-Житомирский пер. д. 4, кв. 7*
*И. М. Береговской.*

*Уважаемая Ирина Моисеевна!*[35]

*Наш сотрудник кандидат искусствоведения И. И. Земцовский приедет в Киев в период с 20–25 февраля с. г.*

*Очень просим Вас помочь ему в быстрейшем приеме архива Вашего отца М. Я. Береговского.*

*Зав. Сектором источниковедения /А. Альтшуллер/*

---

[34] Правильно: Ира Моисеевна. См. сноску 27.

[35] Правильно: Ира Моисеевна. См. сноску 27.

Вослед этой верительной грамоте Изалий Иосифович Земцовский прибыл в Киев. На середину срока этой командировки приходился его юбилей — 22 февраля ему исполнилось 30 лет. Но что может удержать настоящего ученого-этнографа от поездки туда, где его ждут фольклорные сокровища?! Ознакомившись с архивом, 23 февраля И. И. Земцовский составил перечень материалов, предварив его биографическими сведениями, полученными из уст дочери Береговского:

КР РИИИ. Дело архивного фонда 45. Л. 9. Рукопись И. И. Земцовского.

**Архив М. Я. Береговского (1892 23/I — 1961 12/VIII)**

*1915–20 — в Киевск[ой] консерватории (с 1916 — класс проф. Б. Л. Яворского). Виолончелист.*

*1922–24 — в Петроградск[ой] консерв[атории] (класс проф. М. О. Штейнберга). Педагог.*

*1943 — кандидат искусствоведения (при МГК). Собиратель фольклора.*

*Фольклором систематически стал заниматься в 1928 г. под рук[оводством] К. В. Квитки.*

*1928–1949 — ст. научн[ый] сотр[удник] и зав. кабинетом муз[ыкального] фольклора Ин-та еврейской культуры АН УССР (1928–1936) и др. учреждений, в том числе Киевск[ой] консерватории.*

*1950–56 — арестован (статья 54-10 — 54-11) и приговорен на 10 лет. 1956 — реабилитирован.*

*О нем см.: 1963, № 5 «Советиш Геймланд», ст. Виноградова о сборнике (стр. 124)*[36].

*1961, № 11, «С[оветская] М[узыка]» — некролог (стр. 160).*

*Его статьи: «Эт[нографический] вестник» АН УССР, 1930 — «Разноязычные песни евреев Укр[аины], Белор[уссии] и Польши»*[37].

*Занимался евр[ейской], русск[ой], укр[аинской], башкирской [музыкой].*

---

[36] *Vinogradov V.* Vertful kultur-yerushe = [Ценное наследство культуры] // Sovetish Heymland : tsveykhadoshim literarish-kinstlerisher zhurnal. 1963. № 5. Z. 124–126. (На идише).

[37] *Береговський, Мусій.* Чужомовні й різномовні пісні в євреїв України, Білоруси й Польші = [Песни на нееврейских языках и разноязычные песни у евреев Украины, Белоруссии и Польши] // Етнографічний вісник. Київ, 1930. Кн. 9. С. 37–51 + 24. (На укр. языке).

*В ЛГИТМК передано в феврале 1966 года:*

*Картотека (три ящичка).*

*Фонографические валики и пластинки с звукозаписями народных песен — 36 валиков и 65 пластинок*[38].

*Фотографии и негативы (12).*

*Переплетенные машинописные рукописи — 4 тома Ахашверош-шпиль (материалы 5-го тома «Евр[ейского] муз[ыкального] фольклора»)*[39] *и 3 тома любовных и семейных песен (материалы 2-го тома «Евр[ейского] муз[ыкального] фольклора») и нотные записи 3-го тома «Евр[ейского] муз[ыкального] фольклора» — всего 8 томов.*

*Верстка сборника «Евр[ейский] муз[ыкальный] фольклор», М., 1938, Музгиз, в двух частях (т. II. Введение, тексты).*

*Папки — всего 17 (больших) и 1 (маленькая) = 18 папок.*

*В том числе — библиографич[еский] этюд «Пурим-шпили» (в ед[инственном] экз[емпляре]),*

*Введение к т. III (с фото) и папка с уникальными евр[ейскими] книгами.*

*Конспекты (выборочно) материалы к курсу муз[ыкального] фольклора, две папки статей (на рус[ском], укр[аинском], евр[ейском] языках), фольклор Вел[икой] Отеч[ественной] войны, напевы к IV т., песни укр[аинские] и башкирские, три папки разных материалов и др.*

*Ряд книг по евр[ейской] культуре.*

*Фото М. Я. Береговского*

*Принял — И. Земцовский*
*Передал — И. Береговская*
*23 / II-66. г. Киев*

В отчете Кабинета рукописей за 1966 год, в разделе «комплектование», в числе новопринятых на хранение материалов значится фонд М. Я. Береговского, которому был присвоен номер 45, с ука-

---

[38] 17 октября 1988 г. валики и пластинки были переданы в Фонограммархив Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР.

[39] 1) Мудрость Соломона, Давид и Голиаф, Заклание Исаака; 2) Варианты I–II; 3) Варианты III–IV; 4) Благословение Иакова; Продажа Иосифа. — *Примеч. И. И. Земцовского.*

занием условного объема — «пять архивных коробок»[40]. В июне того же года, через четыре месяца по прибытии материалов Береговского в Институт, к работе с ними был привлечен человек, владеющий идишем. В делопроизводстве Кабинета рукописей имеется его анкета[41], заполненная 22 июня 1966 года:

Фамилия: *Виньковецкий*
Имя: *Арон*
Отчество: *Яковлевич*
Национальность: *еврей*
Год рождения: *1903*
Место работы и должность: *пенсионер труда*
Ученая степень и звание: *не имею*
По заданию какого учреждения ведется работа: *зав. Сектором источниковедения Института театра и музыки — научная обработка литературно-музыкального наследия фольклориста М. Я. Береговского. I этап: инвентаризация и составление аннотаций трудов М. Я. Береговского.*
Адрес и телефон служебный —
Адрес и телефон домашний: *Ленинград М-128. Благодатная 19, кв. 25, тел. К-8-55-49.*
*22 июня 1966 г.*

Подпись: *А. Виньковецкий*.

Арон Яковлевич Виньковецкий (1903–1987), инженер-кораблестроитель, в прошлом — главный конструктор ленинградского судостроительного завода имени Андре Марти. Будучи знатоком и ценителем еврейского песенного фольклора, он занимался составлением «Антологии еврейской народной песни»[42] и проявил горячую заинтересованность в научно-технической обработке

---

40 Делопроизводственные материалы Кабинета рукописей РИИИ, № 1.1. Отчеты о работе Кабинета рукописей за 1963–1985, л. 7.

41 Делопроизводственные материалы Кабинета рукописей РИИИ, № 7. Анкеты исследователей в алфавите имен («В»).

42 Не добившись издания четырехтомника в СССР, А. Я. Виньковецкий опубликовал его, эмигрировав в Израиль: Anthology of Yiddish Folksongs / Aharon Vinkovetzky, Abba Kovner, Sinai Leichter. Vol. 1–4. Jerusalem, 1983–1987.

архивного фонда Береговского, разбирая его на безвозмездной основе. Об этом есть несколько свидетельств: в Деле архивного фонда 45 имеется составленный А. Я. Виньковецким обзор объемом 9 машинописных страниц под названием «Рукописный архив фольклориста М. Я. Береговского в Институте Т[еатра,] М[узыки и] К[инематографии]»[43], где на последней странице приписано: «Автор настоящего обзора — А. Я. Виньковецкий — по просьбе Института согласился разобрать и описать архив М. Я. Береговского, а также перевести еврейские материалы архива на русский язык»[44]. В отчете Кабинета рукописей за 1966 год уточнено: «Суммарное описание фонда Береговского сделано т. Виньковецким на общественных началах»[45].

К сожалению, научно-техническая обработка фонда Береговского, отвечающая архивным требованиям, в те годы не была завершена. Кроме упомянутого обзора, Виньковецкий составил на русском языке перечень материалов для каждой из пяти архивных коробок. Эти реестры записаны как рукой А. Я. Виньковецкого, так и рукой Веры Александровны Николаевой[46]. Опытный архивист, она многие годы посвятила созданию важного справочно-информационного издания — путеводителя, содержащего краткие систематизированные сведения об архивных фондах Кабинета рукописей. Первое издание путеводителя было выпущено в 1984 году, и данные о личном фонде М. Я. Береговского[47] вошли туда именно благодаря суммарному обзору Виньковецкого и составленному им перечню.

---

[43] Дело архивного фонда 45. Л. 12–20.

[44] Там же. Л. 20.

[45] Делопроизводственные материалы Кабинета рукописей РИИИ, № 1.1. Отчеты о работе Кабинета рукописей за 1963–1985. Л. 7.

[46] Николаева Вера Александровна (1920–2006) — архивист. По окончании в 1945 г. театроведческого факультета Ленинградского государственного театрального института работала в ЦГИА СССР младшим, затем старшим научным сотрудником, осваивая специфику архивной работы. В штат Института зачислена в мае 1962 г. по переводу из ЦГИА СССР.

[47] Путеводитель по архивным фондам Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии / сост. В. А. Цинкович-Николаева и Л. М. Кутателадзе; ред. А. Я. Альтшуллер. Л.: ЛГИТМиК, 1984. С. 8–9. В описательной статье, посвященной фонду М. Я. Береговского, нет указания на количество единиц хранения.

Когда в 1974 году я начала работать в Секторе источниковедения, то удивлялась тому, что архивный фонд Береговского лежит практически без движения, а научно-технической обработке подвергаются материалы, поступившие в Кабинет рукописей много позже. В то время еврейская тема не считалась запретной, но тем не менее всячески избегалась. На мои вопросы Вера Александровна, отводя глаза в сторону, как бы извиняясь, говорила: «Ну что ж поделать? Оттепель давно кончилась... Пока у нас нет полноценной описи фонда Береговского, мы не имеем права выдавать документы исследователям. Но так-то оно по нынешним временам и лучше...».

Идеологические послабления, принесенные перестройкой, сделали свое дело — к 24 июля 1987 года была проведена научно-техническая обработка, и среди прочих описей Кабинета рукописей появилась опись архива М. Я. Береговского в объеме 76 единиц хранения. Второе издание путеводителя по фондам Кабинета рукописей (1996) включало описательную статью личного архивного фонда М. Я. Береговского, построенную на сведениях из описи, содержащей на тот момент 77 единиц хранения[48]. Третье издание, вышедшее в 2008 году, включало уже 79 единиц хранения, зафиксированных в описи фонда. Следующий выпуск путеводителя (четвертый по счету) будет, наряду с блоком уже известных единиц хранения, содержать описание материалов, переданных внучкой фольклориста Еленой Вадимовной Баевской. Благодарственное письмо в ее адрес от руководства РИИИ завершает Дело архивного фонда 45:

*«Уважаемая Елена Вадимовна! Российский институт истории искусств с благодарностью принимает на постоянное хранение в Кабинете рукописей архивные материалы Вашего деда, великого еврейского фольклориста Моисея Яковлевича Береговского (1892–1961). Переданные Вами 23 марта 2022 года три архивные папки документов и материалов после их научно-технической обработки будут присоединены к уже существующему*

[48] Путеводитель по Кабинету рукописей / Доп. и испр. издание «Путеводителя по архивным фондам Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии» / издание подготовили О. Л. Данскер и Г. В. Копытова. СПб.: РИИИ, 1996. С. 12–13.

*личному архивному фонду (фонд 45), который по прижизненному распоряжению Моисея Яковлевича был в 1966 году передан нашему Институту его дочерьми. Продолжая эту славную традицию, Российский институт истории искусств приложит все усилия для сохранения и дальнейшей популяризации трудов Моисея Яковлевича».*

* * *

Первые публикации материалов из фонда появились уже вскоре после их передачи в Институт. Разбирая архив, А. Я. Виньковецкий высоко оценил собранные Береговским материалы и в названии статьи, опубликованной в журнале «Sovetish Heymland», охарактеризовал его архив как сокровище еврейского музыкального фольклора[49]. В 1970 году Виньковецкий в том же журнале опубликовал статью Береговского «Еврейское народное творчество периода Великой Отечественной войны»[50], а двумя годами позднее — статью «Еврейский советский фольклор за 30 лет»[51]. Все эти публикации выходили на идише — языке оригинала и вряд ли могли бы быть напечатаны по-русски.

Далее к изучению и популяризации материалов, наработанных Береговским, вплотную подключился И. И. Земцовский. В 1973 году он опубликовал одну из важнейших аналитических статей Береговского, посвященную семантическим свойствам лада, преобладающего в еврейском музыкальном фольклоре[52], а в 1992 году стал организатором международной конференции, приуроченной к столетию со дня рождения М. Я. Береговского.

---

[49] *Vinkovetski A.* An oytser fun yidishn muzikalishn folklore // Sovetish Heymland. 1968. № 8. Z. 146–147. (На идише).

[50] *Beregovski M., Lerner R.* Yidishe folks-shafung beys der foterlendisher milkhome // Sovetish Heymland. 1970. № 5. Z. 143–146. (На идише). Основой для данной публикации послужила переработанная вступительная статья к неопубликованному сборнику, составленному М. Я. Береговским и Р. Я. Лернером в 1946–1947 г. (КР РИИИ. Ф. 45. Оп. 1. Ед. хр. 33).

[51] *Beregovski M.* Shtrikhn fun der yiddisher sovetisher folkslid // Sovetish Heymland. 1972. № 4. Z. 172–177. (На идише).

[52] *Береговский М.* Измененный дорийский лад в еврейском музыкальном фольклоре: к вопросу о семантических свойствах лада // Проблемы музыкального фольклора народов СССР / сост.-ред. И. И. Земцовский. М. : Музыка, 1973. С. 367–388. (Серия «Фольклор и фольклористика». Вып. 3).

Конференцию, проходившую в Зеленом зале Института, открывал доклад Земцовского «Историческое значение М. Я. Береговского»[53]. На конференции присутствовали дочь фольклориста, Эда Моисеевна, выступившая с сообщением о жизни и творчестве М. Я. Береговского[54], и его внучка — филолог и переводчик Елена Баевская. Вниманию участников конференции была представлена выставка из материалов фонда.

После этого юбилейного мероприятия внимание исследователей к архиву М. Я. Береговского значительно возросло. К его наследию обратились такие крупные ученые, как Марк Слобин (США) и профессор Исраэль Адлер (Израиль). Последний из них представил обращенное к сотрудникам Кабинета рукописей письмо на бланке Смоленского государственного педагогического института за подписью Эды Моисеевны Береговской, звучащее как завещание:

*21 ноября 1994 г.*

*Прошу Вас разрешить профессору Иерусалимского университета И. Адлеру сделать микрофильм или ксерокопию со всех необходимых ему материалов моего отца М. Я. Береговского, которые мы отдали на хранение в Ваш архив. Такое разрешение будет вполне соответствовать воле моего покойного отца, который мечтал о том, чтобы собранное им было доступно всем исследователям, занимающимся еврейским музыкальным фольклором.*

*Зав. Кафедрой французского языка*
*Смоленского гос[ударственного]*
*пед[агогического] института*
*Профессор Э. М. Береговская.*

В фонде Береговского еще немало материалов, достойных введения в научный оборот. К настоящему времени в издательстве «Музыка» вышел в свет биобиблиографический указатель, содержащий сведения о трудах М. Я. Береговского, как изданных,

---

53 *Земцовский И.И.* Историческое значение М. Я. Береговского // Первая международная конференция памяти М. Я. Береговского (к столетию со дня рождения) : программа и тезисы докладов. СПб., 1992. С. 3–4.

54 *Береговская Э.М.* Краткая хроника жизни и творчества М. Я. Береговского // Там же. С. 25–31.

так и оставшихся неопубликованными, о работах, посвященных его жизни, научному наследию и собранной им коллекции[55]. Сведения скрупулезно собранные его составителем Е. В. Хаздан, дают четкую картину перспектив изучения и популяризации научного наследия фольклориста.

[55] Моисей Береговский : биобиблиографический указатель / автор-сост. Е. Хаздан. М. : Музыка, 2023. 176 с. Указатель опубликован в двуязычном формате — на русском и английском языках. Онлайн-версия доступна на сайте «Сохранение культуры идиша» https://yiddish-culture.com/yiddish_en/beregovsky-biobibliography_en/

**Е. Хаздан**

# НЕЗАВЕРШЕННЫЙ ТРУД М. БЕРЕГОВСКОГО: КОНТЕКСТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

В середине 1930-х годов М. Я. Береговский задумал масштабную работу об ашкеназской традиционной музыке. «Это должно быть попыткой более или менее всесторонней характеристики еврейского музыкального фольклора во всех его видах (вокального, инструментального и т. д.)», — писал он близкому другу, И. С. Рабиновичу, в 1936 году, интересуясь, возможно ли привлечь в качестве редактора Б. Л. Яворского, некогда бывшего его наставником[1]. Ученый планировал вчерне закончить книгу в полтора-два года. Предварительное название («Еврейский музыкальный фольклор. Опыт характеристики»[2]) показывает, что его интересовала не столько история развития, сколько формы бытования и особенности современного ему состояния традиции. Немаловажным было также выявление специфических черт, выделяющих ее в ряду народов Восточной Европы и позволяющих говорить о ее самобытности. В отличие от трудов А.-Ц. Идельсона, стремившегося максимально широко охватить версии песнопений всех субэтнических общин и на их основе выявить «истинную, исконную, древнюю, сохранившуюся от библейских

[1] Береговский М. Я. Письмо И. С. Рабиновичу от 21 сентября 1936 г. Цит. по: Фрагменты писем М. Я. Береговского к Исааку Соломоновичу Рабиновичу и Марии Федоровне Порывкиной (1926–1961) // Арфы на вербах: призвание и судьба Моисея Береговского / сост. Э. М. Береговская. М.; Иерусалим: Мосты культуры, 1994. С. 98. В 1916–1920 гг. Б. Л. Яворский преподавал в Киевской консерватории, где учился Береговский. В дальнейшем Моисей Яковлевич стремился применять теорию ладового ритма в своей педагогической практике; по-видимому, формирование его взглядов на еврейский фольклор проходило также и под влиянием этих занятий.

[2] «Заглавие неточное и условное. Мне хотелось бы, чтобы здесь было “опыт музыкальной характеристики”», — пояснял Береговский (Там же).

времен еврейскую музыку»[3], которая наряду с обновленным ивритом послужила бы основой для возрождения нации, Моисей Яковлевич планировал сосредоточиться на одной из ветвей традиции, используя для анализа многочисленные экспедиционные материалы, хранившиеся в Фоноархиве Института еврейской пролетарской культуры (Киев).

Невозможно с уверенностью сказать, были ли в предвоенный период созданы лишь план и отдельные наброски или же Береговский написал тогда существенную часть основного текста. Как известно, идиш оставался основным языком его научных работ не только в 1930-е, но и в первые послевоенные годы. Только вернувшись в Киев в 1955 году, после пяти лет лагерей, ученый, в гнетущей атмосфере все нарастающего антисемитизма подготавливая к передаче в архив так и не опубликованные тома «Еврейского музыкального фольклора», делал для них комментарии и новые предисловия исключительно на русском языке, а тексты пуримшпилей набирал латиницей. «Еврейским не имеет смысла посылать — кто теперь знает этот шрифт?», — пояснял он в письме к Н. И. Пирковскому[4]. Однако две крупных работы Моисей Яковлевич отложил, так и оставив без перевода. Одна из них была посвящена песням на идише, другая — характеристике ашкеназской музыкальной традиции в целом[5]. Они сохранились

---

[3] См. характеристику деятельности Идельсона Береговским: *Береговский М. Я.* Еврейский музыкальный фольклор / под ред. М. Винера. Т. 1. М.: Гос. муз. изд-во, 1934. С. 9. Об Идельсоне и его оценке российскими учеными см. также: *Хаздан Е. В.* Наследие Авраама Идельсона: взгляд на еврейскую музыкальную традицию // Евреи в мировой истории, культуре и политике: материалы Международной научной конференции 26 апреля 2020 г. / отв. ред. В. Г. Вовина, М. О. Мельцин; Петербургский ин-т иудаики. СПб., 2020. С. 81–94.

[4] Полный текст письма приведен в настоящем издании в статье Г. В. Копытовой, см. с. 94.

[5] «Etyudn tsu der geshikhte fun der yidisher tonaler folks-kunst» («Очерки истории еврейской народной музыки») (1946). 69 л. КР РИИИ. Ф. 45. Оп. 1. Ед. хр. 17; «Di muzikalishe oysdruk-mitlen fun der yidisher folkslid» («Музыкальные выразительные средства еврейской народной песни») (1948). 99 л. КР РИИИ. Ф. 45. Оп. 1. Ед. хр. 38. Начальные главы второго текста были опубликованы в русском переводе: *Береговский М. Я.* Музыкальные выразительные средства еврейской народной песни / пер. с идиша и коммент. Е. В. Хаздан // Искусство устной традиции: историческая морфология :

в машинописном виде с рукописными правками, т. е. в виде черновика, непригодного для передачи в издательство. Даты, поставленные в конце документов (1946 и 1948), указывают, по всей видимости, не столько время окончания, сколько момент, когда Береговский по тем или иным причинам прекратил работу над ними.

Эссе, выбранное нами для публикации, прервано буквально на полуслове, на анализе сборника Э. Кирхана (1727)[6] — первого издания, содержащего не только тексты, но и мелодии песен на идише. Теми же чернилами, которыми поставлена дата, Береговский оформил рукописный титульный лист с названием работы и оглавлением. Он не стал подводить итоги своего исследования, но дописал в конце лишь одну фразу: «Является ли он [рассматриваемый сборник] этапом еврейского фольклора? Он не повлиял [на народную культуру] и не испытал ее влияния». Эта торопливая, скомканная фраза — не столько вывод, заключающий последний раздел «Очерков» (еще меньше она годится для завершения всего труда), сколько пояснение, почему автор оставил свою работу, не доведя ее до конца. Береговский, скорее всего, понял, что анализ песен Кирхана уводит в сторону от основной темы, мало что добавляя к ней. Черновик эссе требовал не просто серьезной переделки, но также иного подхода к отбору материала, а возможно и другой методологии, поэтому ученый просто отложил свой труд. Хотя, как мы увидим далее, это была не единственная и далеко не самая главная причина, заставившая его прервать работу.

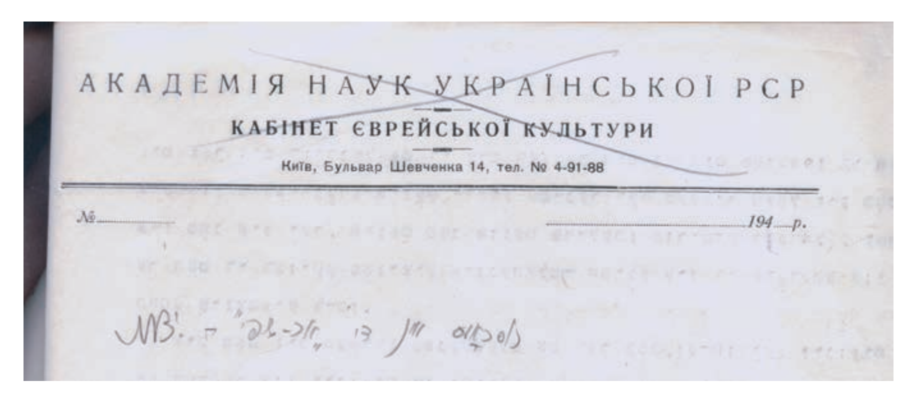
Некоторые детали позволяют уточнить время написания «Очерков». Начнем с того, что раздел, посвященный специфическим чертам еврейского фольклора (л. 14–29 архивного документа), напечатан на обратной стороне бланков Кабинета еврейской культуры Академии наук УССР. Полное официальное название этого подразделения — Кабинет по изучению еврейской советской литературы, языка и фольклора при АН СССР; он был обра-

---

к 60-летию И. И. Земцовского : сб. статей / отв. ред. и сост. Н. Альмеева. СПб. : [РИИИ], 2002. С. 192–203; *Береговский М. Я.* Мастер фольклорных песен в зеркале исполнительских вариантов / пер. с идиша, коммент. и вступ. статья Е. В. Хаздан // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств : сообщения; публикации / сост. Г. В. Копытова ; отв. ред. Е. В. Третьякова. Вып. 4. СПб. : [РИИИ], 2007. С. 97–124.

[6] Simkhes ha-nefesh, yidishe lider mit notn fun Elkhonon Kirkhan. Fyorda, 1727.

зован в 1936 году вследствие реорганизации (фактической ликвидации) Института еврейской пролетарской культуры при ВУАН. Использованные бланки, согласно типографской датировке, были выпущены в 1940-х[7] (см. ил. ниже). Первые разделы «Очерков» были допечатаны и добавлены к документу позднее, о чем свидетельствует исправление нумерации последующих страниц. Так, лист 34 первоначально был пятым и т. п. (на листах 30–33 нет печатной пагинации, на последующих же поверх нее чернилами вписаны новые номера страниц). В тексте работы на листе 45 осталась отсылка к странице 8, тогда как в новой пагинации она стала 37-й. Следовательно, первый вариант эссе начинался с обзора материалов XIV–XV веков, свидетельствующих о становлении в Европе ашкеназской культуры. Именно этот фрагмент мог быть написан раньше, в том числе и в предвоенное время. Судя по отсутствию печатной пагинации на нескольких первых страницах этого раздела, они также были переписаны: здесь в тексте есть упоминание 1946 года (л. 31).


АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР

КАБІНЕТ ЄВРЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Київ, Бульвар Шевченка 14, тел. № 4-91-88

№ ........ ........ 194 р.

*М. Береговский. Etyudn tsu der geshikhte fun der yidisher tonaler folks-kunst.*
*Л. 22-об., фрагмент. Бланк Кабинета еврейской культуры.*
*Надпись карандашом: «NB: Нусахи в Ах[ашверош]-шп[пиле]».*

Ранее, во Введении, Береговский коротко характеризует послевоенную ситуацию (л. 10). Современному читателю может показаться странным, что ученый, незадолго до того проехавший

[7] Под шапкой документа впечатаны три первые цифры года и оставлен пробел лишь для последней: «194_».

по бывшим гетто и лагерям смерти Транснистрии[8], в своем труде сначала отмечает невосстановимую утрату крупных коллекций идишского фольклора и лишь затем — в двух предложениях — очерчивает трагедию еврейского населения, сразу переходя к стоящим перед фольклористами задачам: определение новых направлений экспедиционных поездок, публикация ранее записанного и т. п. Здесь на стиль изложения влиял ряд факторов, среди которых немаловажен хорошо известный психологам отказ пострадавших обсуждать только что пережитую трагедию. Вместо этого в тексте идет осмысление фронта работ, которые должны будут хоть в какой-то мере сгладить ее последствия. Но существовала и иная причина: в Советском Союзе долгое время замалчивался сам факт уничтожения евреев по национальному признаку[9]. Береговский, возможно, неосознанно следовал риторике, установившейся тогда в медийном пространстве.

Еще одно свидетельство разновременного написания частей этой работы: нумерация разделов в небольшом оглавлении, выписанном на отдельном листе от руки, и в самом эссе не совпадает. Очевидно, что на определенном этапе начало текста было существенно расширено, появилось Введение, однако Береговский оставил работу, не устранив разнобоя: цифра 1 по-прежнему осталась присвоена второй части и, соответственно, остальные номера также оказались сдвинуты.

Косвенным подтверждением предположения, что ученый приступил к «Очеркам» во второй половине 1930-х годов, являют-

---

[8] Первая экспедиция по сбору еврейского фольклора военного времени, организованная Кабинетом еврейской культуры АН УССР, состоялась в ноябре-декабре 1944 г. в г. Черновцы, куда к тому времени вернулись из лагерей и гетто уцелевшие евреи. Вторая (август-сентябрь 1945 г.) охватывала ряд местечек Подолии и Буковины, находившихся в немецкой оккупации. Береговский посетил Бершадь, Брацлав, Тульчин, Крыжополь и Жабокрич.

[9] В конце 1945 — начале 1946 г. в стране прошло шесть открытых судов над нацистами, где (например, в Ленинградском, Великолукском и Новгородском процессах) масштабные преступления 1941–1942 гг. против евреев, цыган, душевнобольных, по сути, не рассматривались (см., например: *Асташкин Д. Ю.* Ленинградский процесс над немецкими военными преступниками 1945–1946 гг.: Политические функции и медиатизация // Historia Provinciae — журнал региональной истории. 2020. Т. 4, № 2. С. 503–537). На памятниках погибшим вместо слова «евреи» писали «мирные жители» или «советские граждане».

ся ссылки на второй том «Еврейского музыкального фольклора», который долгое время находился в издательстве (см., например, л. 48). Согласно дате на титульном листе макета этой книги, ее выход был запланирован на 1938 год[10]. В послевоенное время надежд на ее публикацию уже не оставалось, ссылаться на так и не изданный сборник было бессмысленно, так что песни из него, скорее всего, фигурировали бы как материалы киевского Фонограммархива.

Не столь определенны другие приметы времени. Например, для конца 1930-х годов и для первых послевоенных лет характерны различные идеологические обороты, считавшиеся обязательными для любого рода научных трудов.

Читателей, знакомых с жестко-негативными высказываниями Береговского о своих предшественниках, собиравших еврейский фольклор и писавших о нем[11], удивит ровный и уважительный тон его суждения. Объединяя период до 1941 года и характеризуя его как «первичный», связанный в основном с собирательской работой (не выделяя, как это было принято в советской науке, послереволюционный этап как более прогрессивный), ученый говорит о солидной лепте, которую внесли в еврейскую фольклористику Н. Прилуцкий, З. Кисельгоф, Ю. Энгель, М. Кипнис, Й.-Л. Каган и другие. Он не сопровождает их имена уничижительными эпитетами «реакционный», «мелкобуржуазный», «националистический» и т. п. Их отсутствие может стать косвенным свидетельством более позднего написания этих страниц эссе: в послевоенное время имели хождение иные «клейма», одно из которых («немецко-фашистские варвары», л. 10) попало и в публикуемый нами текст.

Еще один знак времени был характерен для разных этапов существования СССР, но для сегодняшних читателей уже требует пояснений. Береговский последовательно стремится отмежевать фольклор, связанный с языком идиш, от синагогальных песнопений, в которых главенствует древнееврейский язык. При этом он старается сохранить возможность представлять песни «с религиозным содержанием» (то есть имеющие отсылки к священным

---

[10] Два макета этого тома с внесенными правками хранятся в Кабинете рукописей РИИИ. Ф. 45. Оп. 1. Ед. хр. 4/1–2.

[11] См., например, *Береговский М. Я.* Еврейский музыкальный фольклор / под общ. ред. М. Винера. Т. 1. М. : Гос. муз. изд-во, 1934. С. 4–29.

текстам или их парафразы, описания и упоминания обрядов и т. п.). Он также подчеркивает разрыв народных театральных представлений (*пуримшпилей*) и паралитургических жанров (*нигунов* и *змирес*) с синагогальной традицией, проводя параллели с некогда звучавшими в обрядах колядками, щедривками и веснянками, со временем переставшими ассоциироваться с соответствующими ритуальными действиями. В Советском Союзе любая связь с религией считалась неприемлемой, поэтому Береговский настойчиво твердит, что эти песни, как и театральные представления, не выполняли никаких обрядовых функций (л. 14, 21, 23)[12]. Очень вероятно, что при подготовке к публикации была бы убрана часть этих пассажей, могущих не столько затушевать и оправдать нежелательные сакральные подтексты, сколько, напротив, обнаружить их. Скорее всего, редакторы и цензоры вычеркнули бы также упоминания о *нусахах* (молитвенных модусах) и *тропах* (интонационных формулах, необходимых для кантилляции Танаха), напрямую отсылающих к синагогальной службе.

Далеко не обо всем можно было говорить напрямую. В Советском Союзе нередко прибегали к иносказаниям, без труда воспринимавшимся читателями. Например, чтобы обозначить время появления книг на идише, пересказывающих библейские сюжеты (Shmuel-bukh, Mayse-bukh) и знакомящих с деяниями родоначальников ашкеназского еврейства, Береговский использует специфический эпитет «период гражданского пафоса», призванный подчеркнуть величественную эпоху становления национальной общности, но не позволяющий заподозрить в том, что произведения, сплачивающие людей, были «на религиозной закваске». Еще одним примером подобной самоцензуры может послужить сноска на л. 63. Береговский пишет, что над анализом мелодий из «Simkhes ha-nefesh» Кирхана работал «доктор Акерман». Поиск некоего ученого Акермана оказывается почти невероятным,

---

[12] По тем же причинам М. Эрик писал, что с XVI века в литературе на идише начинается период «назидательной литературы» — «чисто светской», в которой создавались романы, песни, пуримшпили и т. п., прикрывающиеся благочестивой религиозной моралью, — подчеркивал автор, «ограживая» таким образом сферу своих научных интересов и защищая ее от опасных обвинений в клерикальной направленности (см.: *Erik M*. Di geshikhte fun der yidisher literatur fun di eltste tsaytn biz der haskole-tkufe, fertsnter — akhtsnter yorhundert. Varshe : Kultur-lige, 1928. Z. 22).

однако в книге Шацкого, переиздавшего этот сборник, назван *раввин* Акерман *из Бранденбурга, крупный талмудист*, доктор философии[13]. Благодаря этим уточнениям, мы находим как самого Арона Акермана (1867–1912), так и характеристику его трудов. Подобные умолчания и пропуски нежелательных для упоминания фактов на протяжении десятилетий были осознанной стратегией советской науки.

Отчасти разделению религиозной и светской сфер способствовало обращение Береговского к распространенной в первой половине XX века «теории шпильмана» (Spielmann Theory). Она поддерживалась несколькими обоснованиями. Во-первых, научные представления об исторической эволюции долгое время базировались на постулате, что все народы (но в разное время и с разной скоростью, что зависит от их «прогрессивности» или «отсталости») проходят одни и те же этапы, в том числе и в своем культурном развитии[14]. Соответственно, соседствующие народы неизбежно должны были иметь сходные формы развития. Во-вторых, не менее важной была концепция об изначальном синкретизме народного искусства. Шпильман — идеальная фигура: он соединял в себе мима, жонглера, фокусника, музыканта, певца, порой он водил медведя, которого заставлял танцевать, — его выступления были для публики, по словам М. Вайнрайха, одновременно книгой, цирком и театром[15].

Однако среди ученых нет согласия ни в определении временных границ «эпохи шпильманов», ни в понимании ее роли в историческом процессе формирования профессионального

---

[13] *Shatzky J.* Simkhes ha-nefesh, yidishe lider mit notn fun Elkhonon Kirkhan. Fotografisher iberdruk fun der ershter un eyntsiker oysgabe velkhe iz dershinen in Fyorda in yor 1727. New York: Max N. Maisel, 1926. Z. 38.

[14] «Принцип историзма <...> предполагал взгляд на всемирную культуру как на исторически единый, органический процесс становления, каждый момент или этап которого является необходимым звеном в цепи общественного бытия» (*Косиков Г. К.* Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М.: Изд-во Московского университета, 1987. С. 8).

[15] *Vaynraykh M.* Bilder fun der yidisher literatur-geshikhte. Vilne: Tomor, 1928. Z. 59. Вайнрайх также добавляет к этой пестрой компании нищих, бродяг, попрошаек, указывая на изображающие их песни на идише и посвящая этого рода бродячим исполнителям отдельную главу книги.

музыканта. Б. В. Асафьев полагал, что именно завершение эпохи шпильманов положило начало формированию профессионального музыкального искусства: «Строго говоря, с момента “осядания” (стремления к оседлости) странствующего люда (надо помнить о всесторонних дарованиях каждого бродячего “мима”, “потешника”, “шпильмана”, “жонглера” и т. д.) и выделения из него музыкантов-профессионалов начинается эволюция западно-европейской городской музыкальной культуры»[16]. То есть бродячие артисты представлялись *предшественниками* будущей музыкальной (и литературной) элиты (ведь одним из признаков профессионализма считалось систематическое специализированное образование, недоступное талантливому самоучке). Перенос понятия «шпильман» на еврейскую культуру, напротив, служил обоснованием для появления значительного пласта текстов на идише. Частью анонимные, частью принадлежавшие авторам, о которых было практически ничего не известно, они, согласно классификации М. Эрика, представляли два основных направления: первое было связано с адаптациями иноязычной литературы (немецкой, французской, в меньшей степени итальянской: эпоса, легенд, рыцарских романов и т. п.), второе — с пересказами на идише галахических текстов (библейских и талмудических). Соответственно, авторы таких книг были не просто сведущи в наивысших достижениях как своей, так и иноязычных культур, но и обладали вполне профессиональными переводческими навыками. «Теория шпильмана» формировала утопический образ народного и одновременно высокоинтеллектуального художника — талантливого поэта и переводчика, актера и музыканта[17].

---

[16] *Игорь Глебов*. Введение: О ближайших задачах социологии музыки // Мозер Г. И. Музыка средневекового города / пер. с немецкого, под ред. и со вступ. статьей Игоря Глебова. Л.: Тритон, 1927. С. 9–10. Оценка влияния города в этой статье противоречива: для европейской культуры оно воспринимается как прогрессивное, тогда как для России — предельно негативное, разрушающее национальные корни: «...наше народное музыкальное искусство, изжив старые формулы, питается городскими отбросами» (Там же. С. 13). Фрагмент этой статьи опубликован в кн.: *Асафьев Б. В*. О народной музыке / сост. И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987. С. 196–197.

[17] В книге М. А. Сапонова бродячие музыканты показаны как своеобразное «жонглерское сословие», носители «альтернативной культуры»,

Обозначение их общим термином порождало впечатление существования некоей гильдии мастеров, создающих и распространяющих подобного рода произведения.

В пользу «светского основания» культуры еврейских шпильманов свидетельствовали, как полагали исследователи, во-первых, близкие контакты авторов песен на идише с христианами. Так, Зюскинд из Тримберга изображен на миниатюре средневековой иллюминированной рукописи перед некими лицами духовного звания. Другой «шпильман» Элиягу (Элия) Левита или, как его часто называли, Элиягу Бохер, 13 лет прожил в доме кардинала Эгидио да Витербо, обучая его библейскому иврита и осваивая с его помощью греческий язык. В этом же ключе рассматривалось хорошее знание «бродячими артистами» светской европейской литературы. Второй довод в пользу секулярной природы ранней идишской литературы состоял в умелом манипулировании авторами религиозной символикой — заменой христианских образов теми, что были приемлемы и понятны еврейской публике. Например, Дева Мария превращалась в благочестивую жену из Притч Соломона. С точки зрения исследователя, избегавшего коннотаций с религией, это могло свидетельствовать, что для самих авторов глубинное религиозное содержание не имело существенной значимости (при этом в глазах еврейских лидеров освобождение божественных искр, попавших в неподобающий контекст, их очищение и исправление — возвращение на служение истинному Богу — считалось исполнением высокой миссии). Наконец, в-третьих, идиш, как подчеркивал Береговский, не был языком синагогальной службы, а значит, не мог быть использован в ритуальных целях. Все эти доводы позволяли советским исследователям выводить раннюю идишскую литературу и практически неотделимый от нее ашкеназский фольклор

---

нередко владевшие несколькими языками, которые курсировали между «двумя сферами — традиционной (народной) и динамично развивающейся (книжно-ренессансной)» (*Сапонов М. А.* Менестрели: книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика-XXI, 2004. С. 27, 111, 113 и др.). З. Стерн представляет фигуру шпильмана своего рода конструктом-посредником между высоким искусством и массовой популярной культурой, служащим истоком, легитимным началом национальной культуры (*Stern Z.* The Shpilman Theory and the Invention of the Jewish Bard // Worlds of Old Yiddish Literature. 2022. P. 291–308).

из-под подозрения в распространении «религиозного дурмана», говорить о ее демократичности, антиклерикальном содержании и т. п. Когда Береговский зачисляет в «старую еврейскую богему» наряду со шпильманами также «шутов, паяцев, “веселых евреев”, бадхенов, клезмеров, странствующих канторов и певчих» (л. 36), он цитирует Цинберга[18] и, скорее всего, намеренно стирает грани между совершенно разными профессиями, порой относящимися к различным историческим периодам.



*Манесский кодекс (XIV век). Справа Зюскинд из Тримберга*

Ни Цинберг, ни Береговский, выстраивая подобную череду «странствующих исполнителей», не упоминают об участии

[18] См.: *Zinberg I*. Di geshikhte fun der literatur bay yidn. New York: Shklarsky, 1943. Bd. VI. Z. 38, 316, 317.

некоторых из них в обрядах (бадхен и клезмеры) и синагогальных службах (кантор и певчие), а напротив, противопоставляют их «раввинам и проповедникам». Береговский даже пускается в казуистические рассуждения, объясняя, что напев, перенятый от кантора, далеко не всегда связан с синагогальным нусахом (строем и интонационными формулами литургических служб), поскольку кантор мог петь молитвы на заимствованные мелодии светского происхождения (л. 24). Ученому были известны примеры инонациональных светских мелодий, ставших неотъемлемой частью конкретных служб и в дальнейшем уже функционировавших в традиционном поле как «подлинно еврейские»: «Большинство немецких народных мелодий, как и мелодий других народов, заимствованных и оставшихся в еврейском народно-песенном репертуаре, довольно скоро подверглись процессу “евреизации”. <...> Эти мелодии стали весьма мало похожи на их оригинальные образцы <...>, причем многие из них стали настолько близки общему характеру и стилю еврейских народных песен, что никому и в голову не пришло бы выделить эти мелодии в еврейском музыкальном фольклоре и именно для них искать инонациональные оригиналы»[19]. Береговский сам демонстрировал коллегам, как переинтонирование (изменение темпа и манеры пения, добавление характерной мелизматики) приводит к тому, что высококвалифицированные специалисты-этнографы, прекрасно знающие заимствованную мелодию, не могут распознать ее[20]. Однако, введенный в ритуальный контекст, напев начинал выполнять необходимые функции и обретал новую смысловую нагрузку, а его происхождение переставало иметь значение[21].

Нельзя обойти вниманием еще одну «нить», напрямую связывающую еврейских «шпильманов» с миннезангом. Ряд текстов на идише, согласно сопровождавшим их пометам, пелись на мотив

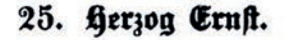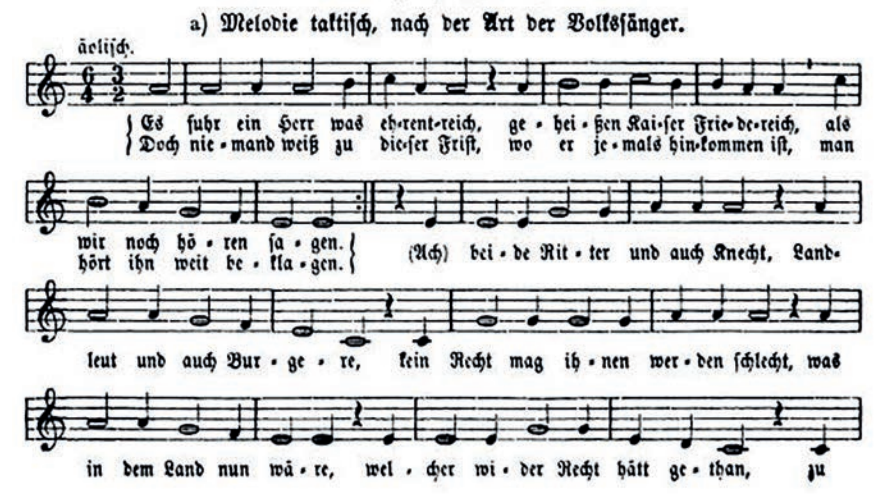
---

[19] *Береговский М. Я.* Еврейские народные музыкально-театральные представления / ред. Л. Фінберг. Киев : Дух і Літера, 2001. С. 110.

[20] Там же. С. 122, примечание 4.

[21] Примером подобного переосмысления может быть колыбельная «Amol iz geven a mayse», возникшая на основе *кины* (ритуального плача) «Eli Tzion», который в свою очередь ведет происхождение от испанской фолии. Подробнее см.: *Хаздан Е. В.* Жила-была сказка: Загадки еврейской колыбельной // Традиционная культура. М., 2008. № 4. С. 94–102.

популярных в то время в Европе песен (Береговский называет «Битву при Павии», «Был в Австрии замок» и др., см. л. 51). Особенно часто встречается указание петь «на мотив “Herzog Ernst”». Это одна из известных немецких песен XII века, сохранившаяся до наших дней. Два ее варианта найдены в рукописях XV века, латинские же переводы известны с XIII века. Ее считают подлинной песней шпильманов, созданной в рамках устной традиции, когда текст каждый раз заново пересочиняется его исполнителем, не приобретая устойчивого завершенного вида.







*Немецкая песня «Herzog Ernst»*
*(Erk L., Böhme F. M. Deutscher Liederhort. S. 80)*

Х. Шмерук подчеркивал, что еврейские песни, положенные на эту мелодию, не являются переводами или пересказами сюжета о борьбе швабского герцога Эрнста, изгнанника, вынужденного покинуть Баварию, о его скитаниях и т. п. Еврейские тексты — либо назидательные, либо религиозного содержания — предназначены для исполнения в Субботу или праздники (наподобие паралитургических песнопений *змирес*)[22]. Более того, все песенные тексты,

[22] См.: *Shmeruk Ch*. Can the Cambridge Manuscript Support the Spielmann Theory in Yiddish Literature? // Studies in Yiddish Literature and Folklore / ed. Chava Turniansky. Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem, 1986. P. 1–36.

имеющие строфы, строение которых соответствует куплетам «Герцога Эрнста», двуязычны: в них, наряду с идишем, звучит древний иврит и арамейский язык.

Сохранившиеся записи мелодии, датированные XVI веком, далеко не всегда передают ее ритм, однако, судя по одному из, по-видимому, реконструированных вариантов, в ней чередуются двух- и трехдольность, создавая, благодаря смещению внутритактовых акцентов, весьма прихотливую метрическую вязь. Добавьте к этому неквадратное строение обоих разделов куплета. Следовательно, приспособить к напеву уже написанные стихи было невозможно: автору приходилось создавать песню, учитывая особенности мелодии, подчиняясь ее ритму. Было бы неординарной задачей «примерить» к ней какие-либо из еврейских текстов с отсылкой к «Herzog Ernst» (здесь могут потребоваться специалисты, разбирающиеся в старом идише, диалектных произношениях и т. п.) и попробовать реконструировать их звучание.

Стремление отграничить светское от сакрального могло стать также причиной нестандартного решения: Береговский возводит историю ашкеназской культуры лишь к позднему Средневековью, а не ко временам царствования Давида и Соломона, как делало большинство его коллег. Ученый не только избегает обращения к библейским текстам, но и подчеркивает, что неизвестно ни время поселения евреев в Центральной Европе, ни то, на каком языке они разговаривали в быту, обозначая разрыв традиции, некий пробел, после которого — как бы с чистого листа — можно писать историю именно этой конкретной ветви еврейской общины.

Можно также предположить, что Береговский видел свою задачу в характеристике ашкеназской традиции как самобытной, имеющей значение для формирования нации и непосредственно связанной с процессом ее становления, — то есть в ее историческом развитии. Ко времени, когда была прервана работа над эссе, он не только имел в своем распоряжении богатейшую коллекцию фольклорных материалов, но и подготовил к публикации лучшие образцы разных жанров. Инструментальные (клезмерские) мелодии и народные театральные представления (пуримшпили) — то есть жанры, отсутствовавшие у соседних народов, — подверглись более глубокому анализу, и посвященные им тома «Еврейского музыкального фольклора» переросли рамки антологии. Третий

ее том — «Еврейская народная инструментальная музыка» — стал основой кандидатской диссертации, защищенной в Москве в январе 1944 года, а четвертый — о пуримшпилях — ученый планировал представить в качестве докторской. Именно занимаясь еврейским народным театром, Береговский начал активно привлекать материалы архивов, отыскивая ранние публикации текстов и мелодий[23].

Исторический подход был одним из базовых в Советском Союзе (он до сих пор сохраняет свое доминирующее положение в российской науке). На важность обращения к архивным материалам и старинным изданиям указывали ведущие музыковеды. «Имеются ли другие материалы по истории народной музыки, кроме современных мелодий, уже измененных течением времени? У европейских народов со старинной культурой сохранились записи народных мелодий позднего средневековья <...>: эти памятники могут до некоторой степени помочь в сравнительных исследованиях», — писал К. В. Квитка[24]. В статье «О ближайших задачах социологии музыки» Б. В. Асафьев побуждал «изучать музыку там, где ее до сих пор мало искали», в том числе «в архивах и библиотеках, в музеях и собраниях, даже не специально музыкальных...»[25]. Он настаивал, что «главным и основным опорным пунктом должен стать тщательный обзор библиотек, архивов и различного рода собраний документов и памятников нашего прошлого ради поиска и обследования материала, так или иначе связанного с русской музыкальной жизнью...»[26] Таким образом, внимание Береговского

---

[23] Об особом внимании к ранним публикациям свидетельствует развернутый библиографический этюд «К вопросу об изучении репертуара еврейского народного театра» (машинопись работы хранится в Кабинете рукописей РИИИ: Ф. 45. Оп. 1. Ед. хр. 15). Согласно пометам, работа была вчерне завершена в 1946 г., но ученый продолжал возвращаться к ней, редактировать и дополнять вплоть до 1960 г. Она опубликована в кн.: *Береговский М.* Еврейские народные музыкально-театральные представления. С. 133–146.

[24] *Квитка К. В.* Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям // Квитка К. В. Избранные труды / сост. и коммент. В. Л. Гошовского, общ. ред. П. Г. Богатырева. В 2 т. Т. 2. М.: Советский композитор, 1973. С. 13. (Статья впервые была опубликована в 1925 г. на украинском языке.)

[25] *Игорь Глебов*. Введение // Мозер Г. И. Музыка средневекового города. Л.: Тритон, 1927. С. 15.

[26] Там же. С. 20.

к сборникам XVII и XVIII веков, содержащим тексты и тем более ноты еврейских песен, намерение проанализировать их и вписать в историю становления ашкеназской музыкальной культуры являлось откликом на запросы времени. Более того, ученый стремился ответить на поставленный Асафьевым вопрос: «чем был такой-то сборник или такая-то рукопись для людей, живших в то время»[27], для чего пытался найти если не варианты опубликованных песен или цитаты из них в других, более поздних коллекциях, то хотя бы упоминания о них в мемуарной литературе.

Не всегда Береговский получал доступ к редким изданиям. Со сборником А. Валиха он мог работать по фотокопии, имевшейся в Кабинете по изучению еврейской литературы, языка и фольклора АН УССР. Вероятно, качество копии было не оптимальным, так что в некоторых случаях в цитаты вкрались погрешности. Факсимиле первого опубликованного сборника песен на идише с нотами (Э. Кирхан. «Seyfer Simkhes ha-nefesh») воспроизвел, предварив аналитической статьей, Яков Шацкий[28]. Другие цитаты брались из коллекции, собранной самим Береговским, а также из трудов историков идишской литературы.

Исторический подход напрямую увязывался с вопросом о влияниях и заимствованиях[29]. Для еврейской культуры он был весьма непростым: динамические взаимоотношения неравноправных народов (ашкеназы были лишены многих социальных и политических прав и, живя в Европе на протяжении столетий, сохраняли статус «иных») неизбежно приводят к интерпретации общего или сходного как заимствованного у титульной нации[30]. Береговский

---

[27] Там же. С. 15.

[28] *Shatzky J.* Simkhes ha-nefesh, yidishe lider mit notn fun Elkhonon Kirkhan. New York: Max N. Maisel, 1926.

[29] См.: *Игорь Глебов*. Введение // Мозер Г. И. Музыка средневекового города. С. 14.

[30] «Многие утверждают, что “еврейская музыка” — это ничто, что песнопения и мелодии, идущие к нам по традиции, не “еврейские”, а просто используются и использовались евреями», — констатировал С. Якобсон в конце XIX века (*Jacobson S. L.* The Music of the Jews // Music: A Monthly Magazine, Devoted to the Art, Science, Technic and Literature of Music. 1898. Vol. 14 (May to October). P. 413). Взгляд на ашкеназскую музыкальную традицию как на микст, возникший из смешения многих разнородных источников, присущ также и исследователям XX века: «Сырой материал этого репертуара передавался бардами, менестрелями и шутами, пока

находит ракурс, при котором сам факт заимствований воспринимается без отрицательных коннотаций и может быть использован для уточнения старинного репертуара еврейской общины: «Если мы обнаружим близкие параллели в нынешней еврейской народной песне и в более старой немецкой народной песне, можно с уверенностью заключить, что евреи переняли эту песню в древние времена и сохранили ее до сих пор» (л. 44). В качестве примера фигурирует куплет песни о красном яблоке с червячком и девушках с «фальшивыми мыслями» (в разных контекстах этот оборот приходится интерпретировать по-разному). Действительно, в нем совпадают не только образы, но даже рифмы. Береговский показывает, что варианты этого куплета встречаются в еврейских и немецких песнях на протяжении нескольких столетий[31], а следовательно, некоторые публикации старинного немецкого фольклора могут стать существенным подспорьем для изучения ашкеназской традиции. Кроме того, приводя пример ассирийской общины в Киеве, он поясняет, что ни жизнь в иноязычном окружении, ни заимствования не ведут к ассимиляции и утрате культурной самобытности[32].

Используя в своей работе сравнительный метод, ученый неизбежно сталкивался с еще одной, не менее грозной идеологической опасностью — представить ашкеназов народом, становление

---

наконец не дошел до канторов синагог, черпающих из самых разных по месту и времени источников. Элементы с берегов Средиземного моря, из латинских городов, тевтонских деревушек и славянских поселений были впитаны в период между X и серединой XIX века» (*Werner E.* A Voice Still Heard: the Sacred Songs of the Ashkenazic Jews. University Park: Pennsylvania State University Press, 1976. P. 18.).

[31] На наш взгляд, объяснением для столь продолжительного и устойчивого воспроизведения образа в почти неизменном виде может быть наличие общего (и близко трактуемого) прецедентного текста. В данном случае это мог бы быть сюжет о грехопадении, если бы не умаление Змея до червя. Можно предположить о существовании изображений (например, гравюр), на которых Ева или Адам держат в руке червивое яблоко.

[32] Эта идея, будь она обнародована 70 лет назад, могла бы изменить модус компаративных исследований: в них лишь в конце XX века метафору «плавильного котла» (melting pot), в котором происходит слияние разнонациональных традиций, сменили «салатница» (salad bowl) и «культурная мозаика» (cultural mosaic), где «ингредиенты», перемешиваясь и тесно взаимодействуя, не теряют уникальности и национальной определенности.

и развитие которого проходило под влиянием немецкого окружения. В послевоенном Советском Союзе, на фоне все усиливающихся антисемитских настроений, это могло восприниматься как донос на своих соплеменников. Совершенно игнорировать близость народов было невозможно, тем более что немало литературоведов вообще считало раннюю идишскую литературу (в том числе песни) всего лишь записью немецких сочинений еврейскими буквами. Береговский признает немецкое народное искусство одной из трех составляющих, на основе которых сформировалась ашкеназская культура (две другие — «синагогальные песнопения» и некое неустановленное «искусство, которое евреи привезли с собой в Германию»), однако ограничивает его влияние первой половиной тысячелетия (до XVI века). Он утверждает, что в процессе дальнейшего расселения в Восточной Европе (на землях Польши, Литвы, Белоруссии, Румынии, Украины) все контакты с немцами были прерваны и не возобновлялись вплоть до начала XIX века, сменившись многократно возросшим влиянием славян. Причем, судя по тексту эссе, восстановление контактов происходило в колониях, то есть в условиях, когда ни тот ни другой народ не доминировал. Оказавшись буквально между двух огней, ученый, с одной стороны, подчеркивал тесную связь немцев и евреев в XV и XVI веках, дающую возможность в рамках исследования обращаться к старым немецким печатным изданиям, а с другой — настаивал на практически полном обрыве культурных связей в последующий период.

Долгий процесс вхождения в жизнь новых поселенцев диалектов немецкого языка и формирования на их основе идиша Береговский представил как непростой путь, начавшийся с торговли и деловых контактов (то есть в первую очередь с мужского населения). Дома же, как он полагал, продолжал звучать тот неустановленный язык, на котором народ говорил до прихода в земли Центральной Европы и пелись старые колыбельные. Однако современные исследования показывают, что в середине прошлого тысячелетия в Европе происходило смешение народов[33], в том

---

[33] На это указывают данные генетических исследований. См.: *Costa M. D., Pereira J. B., Pala M. et al.* A Substantial Prehistoric European Ancestry Amongst Ashkenazi Maternal Lineages // Nature Communications. 2013. Vol. 4. P. 2543. doi: 10.1038/ncomms3543 (авторы приходят к выводу, что со стороны мужчин в генах ашкеназов доминирует ближневосточный

числе и в результате принятия частью европейского населения иудейской веры. На это указывают исторические документы, оставленные как христианами[34], так и иудеями[35]. Женщина, прошедшая гиюр и оказавшаяся в иудейской семье, продолжала бы — если следовать гипотезе Береговского — петь немецкие колыбельные, приспосабливая их к своей новой вере. С нее не требовалось знаний синагогальных молитв и умения читать Тору, — для нее предназначались благочестиво-назидательные издания, а также многократно переиздававшаяся «Tzenah Urenah»[36]. Думается, не случайно идиш получил название «mame-loshn» — «материнского языка», ставшего родным для ашкеназской общины в течение буквально нескольких поколений.

Тесная связь с немецкой культурой (замалчивать ее было невозможно) в конце 1940-х годов становилась практически

---

компонент, тогда как материнские линии в основном восходят к Западной Европе); *Xue J., Lencz T., Darvasi A., Pe'er I., Carmi Sh*. The Time and Place of European Admixture in Ashkenazi Jewish History // PLoS Genetics. 2017. Vol. 14. Issue 4. URL: https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5380316/#; *Waldman Sh., Backenroth D., Harney É*. et al. Genome-wide data from medieval German Jews show that the Ashkenazi founder event pre-dated the 14th century // Cell. 2022. Dec 8;185(25):4703-4716.e16. doi: 10.1016/j.cell.2022.11.002.
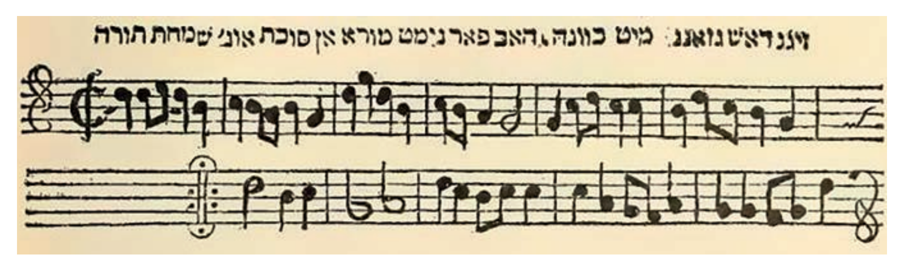
[34] См., например: *Tartakoff P*. Conversion and Return to Judaism in High and Late Medieval Europe: Christian Perceptions and Portrayals // Contesting Conversion in the Medieval World / ed. by Yaniv Fox and Yosi Yisraeli. London and New York: Routledge, 2017. P. 177–194. Максимально широкий охват исторических, биологических, социально-культурологических подходов к вопросу о происхождении ашкеназов представлен в кн.: *Patai R., Wing J. P*. The Myth of the Jewish Race. New York: Charles Scribner's Sons, 1975.

[35] См. исследование документов из Каирской Генизы, касающихся обращенных: *Golb N*. Jewish Proselytis : A Phenomenon in the Religious History of Early Medieval Europe. Cincinnati: Judaic Studies Program, University of Cincinnati, 1987. См. также сравнение посвященной этому же вопросу раввинистической литературы средневековых Франции и Германии: *Kanarfogel E*. Conversion to Judaism as Reflected in the Rabbinic Writings and Culture of Medieval Ashkenaz: Between Germany and Northern France // Bastards and Believers: Jewish Converts and Conversion from the Bible to the Present / ed. by Theodor Dunkelgrün and Paweł Maciejko. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2020. P. 58–74.

[36] «Tzenah Urenah» («Цена у-Рена») — переложение Пятикнижия на идиш с комментариями, выполненное Яаковом бен Ицхаком Ашкенази; впервые вышло в 1590 г.

неодолимым препятствием для продвижения работы. С той же проблемой Береговский столкнулся и при доработке текста о пуримшпилях (своей так и не состоявшейся докторской диссертации). В письме к И. С. Рабиновичу он сетовал: «Уж очень я сближаю народно-театральные произведения с западно-европейским театром 15–16 ст[олетий], в особенности с немецким, из которого он действительно вырос (без низкопоклонства, а просто так же, как, например, и еврейский язык относится к семейству германских языков). И нужно было им (евреям) лезть тогда в эту проклятую Германию!»[37].

Судя по достаточно торопливому и неточному анализу песен из сборника Кирхана, Береговский, подойдя к их рассмотрению, уже понимал, что работа не может быть напечатана. Он, по-видимому, лишь проглядел нотные примеры, не обратив внимания, что в песне 6 (к праздникам Сукес и Симхас Тойре) наборщик перевернул вторую нотную строку вверх тормашками, так что ключи у нее выглядят как боковые виньетки-украшения. В результате получилась ошибка в определении амбитуса мелодии.
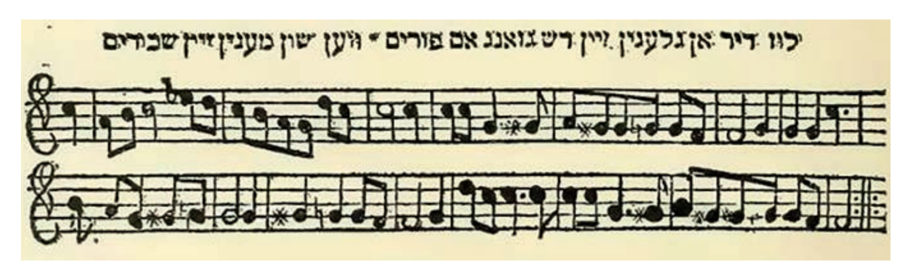



*Песня к праздникам Сукес и Симхас-Тойре.*
*Вторая строка перевернута.*

По поводу размеров Береговский пишет: «Из тринадцати мелодий четыре — в трехдольном метре, остальные в четных размерах (**C** и **₵**)» (л. 63), не обратив внимания, что № 8 (к Пуриму) также трехдольный, однако размер при ключе не выставлен, поскольку приглашенный Кирханом музыкант не знал, как записать

[37] Письмо И. С. Рабиновичу от 13.08.1947 г. Цит. по: Фрагменты писем М. Я. Береговского к Исааку Соломоновичу Рабиновичу и Марии Федоровне Порывкиной (1926–1961) // Арфы на вербах: призвание и судьба Моисея Береговского. С. 106.

междутактовую синкопу, и просто перенес одну восьмую из восьмого такта в предыдущий.



*Песня к празднику Пурим.*
*Размер не выставлен, так как седьмой такт содержит 7/8, а следующий — всего 5/8.*

Характеристика самих мелодий, данная ученым, тоже краткая и чересчур обобщенная: «по большей части лирические и танцевальные» (л. 63). Между тем, среди них есть вполне узнаваемые лендлер и аллеманда, танец наподобие сарабанды с акцентированной второй долей и марш. Кажется, что безвестный музыкант (или сам автор) предполагал выстроить нечто вроде сюиты. Песня, посвященная Пуриму, содержит непростые для поющего хроматические ходы, как бы ощупью достигающие тоники.

Некоторые номера — песенного склада. Казалось бы, именно тут Береговский мог бы вновь обратиться к сборникам немецкого фольклора, сопоставляя близкие мелодические варианты, — ведь перед тем он столь скрупулезно анализировал близкие тексты. Вместо этого ученый лишь делает несколько общих замечаний о ладах, позволяющих подтвердить вывод, что песни из сборника Кирхана практически не соотносятся с ашкеназской традицией.

При чтении последних страниц эссе возникает впечатление, что в ходе работы ученый разочаровался в предмете исследования и не видит смысла в продолжении анализа. Возможно, к этому разочарованию добавилось и усилилось при перечитывании и правке первых разделов понимание, что написанное не будет пропущено цензурой.

Масштабный замысел — в реалиях послевоенного времени — по-видимому, представлялся теперь автору неисполнимым и даже — в ряде своих положений — неблагонадежным. Он добавил

лист с названием эссе и оглавлением, довольно претенциозно обозначив последний раздел: «Мелодика старинных еврейских народных песен» (в то время как именно мелодический анализ там отсутствует). Заголовок же всей работы должен был подчеркнуть ее эскизный, подготовительный характер. «Я рассматриваю это лишь как наброски для будущей большой работы», — пояснял Береговский в первом разделе (л. 11), как мы помним, добавленном к написанному ранее тексту. Затем он исправил гебраизм «shkitsn» на идишский синоним «etyudn», весьма часто использовавшийся его коллегами в названиях статей, например, в минском ежегоднике «Tsaytshrift». Найденный термин и стал определением жанра статьи: «очерки», «этюды».

Еще одно затруднение возникло с определением предмета исследования. Назвать его фольклором было невозможно: этому термину не соответствовали многие из представленных в эссе феноменов. Например, как фольклорный невозможно было бы рассматривать сборник песен Кирхана, ведь у него имелся автор, и он был не только письменным, но и опубликованным источником. Имена нескольких создателей песен перечислены и на титульном листе рукописного сборника Валиха. По тем же причинам не могли быть причислены к фольклору сочинения «шпильманов». Именовать же изучаемую область «музыкой» («музыкальной культурой») было тоже неправильно: в этом случае следовало заниматься не песнями и наигрышами, а творчеством композиторов, писавших академические сочинения. Стараясь обойти обе крайности и опираясь на устаревший немецкий термин Tonkunst — музыкальное (букв.: звуковое) искусство — Береговский придумывает определение tonaler, которое можно перевести как «звуковой». В результате появляется название, буквальный перевод которого мог бы быть таким: «Наброски к истории еврейского звукового народного искусства».

Обращение к труду, отложенному автором без малого 80 лет тому назад, позволяет проследить, как менялись условия научной работы, ее приоритеты, идеологические установки, которым она обязана была соответствовать. Мы выявляем ориентиры, которым следовал Береговский, а также используемые им методы: многие из них продолжают превалировать в современных музыковедении и фольклористике. Причиной прекращения работы над

текстом были отнюдь не только цензурные соображения: имевшиеся в распоряжении ученого материалы не соответствовали терминологии, не подчинялись существовавшей в российской и советской фольклористике классификации, разработанной на славянском (и немецком) материале. Даже применение всеми признаваемых сравнительно-исторического и сравнительно-типологического методов требовало поиска ракурса, дающею возможность рассматривать заимствования не как утрату самобытности, а как подспорье для поиска совпадений и пересечений в фольклорно-песенных репертуарах, опираясь на которые можно было бы восполнить отдельные пробелы в истории ашкеназской песенной традиции.

Некоторые из гипотез, сформулированных Береговским в «Очерках», намного опередили свое время. В частности, идея о том, что ни непосредственные контакты в зоне проживания, ни наличие общего репертуара не приводят к размыванию идентичности, лишь относительно недавно была доказана этнографами и антропологами. Сегодняшние исследователи располагают более совершенным набором инструментов для описания процессов гибридизации, креолизации, конвергенции, культурного трансфера как форм культурных взаимодействий. Применение их в областях, предложенных фольклористом, может помочь в осуществлении некогда задуманного им и пока еще ждущего своего воплощения масштабного замысла — представления ашкеназской музыкальной традиции как единого целого во всех ее проявлениях. Благодаря публикуемой нами, пусть и незавершенной, работе Береговского, берущимся за эту задачу исследователям есть на что опереться.

## Приложение

# МЕЛОДИИ ПЕСЕН ИЗ СБОРНИКА Э. КИРХАНА «SIMKHES HA-NEFESH» (1727)

«Simkhes ha-nefesh» — первый из известных сегодня сборников еврейских песен с нотами — был переиздан лишь однажды, в 1926 году в Нью-Йорке ограниченным тиражом в виде факсимиле[1]. Сам сборник предваряет исследование Якова Шацкого, посвященное фигуре автора, Эльхонона Кирхана, и его работам. Факсимиле сделано с экземпляра, предоставленного доктором Адольфом Ака, директором библиотеки Hebrew Union College в Цинциннати (штат Огайо)[2].

В 1924 году там же, в Цинциннати, обосновался крупный ученый, основоположник еврейского музыкознания А.-Ц. Идельсон. Осенью он занял в колледже должность заведующего кафедрой еврейской музыки и читал курс по синагогальной литургии[3]. В 1929 году была опубликована его монография «Еврейская музыка в ее историческом развитии»[4], где сборнику Кирхана уделена примерно страница текста, а также приведены мелодии
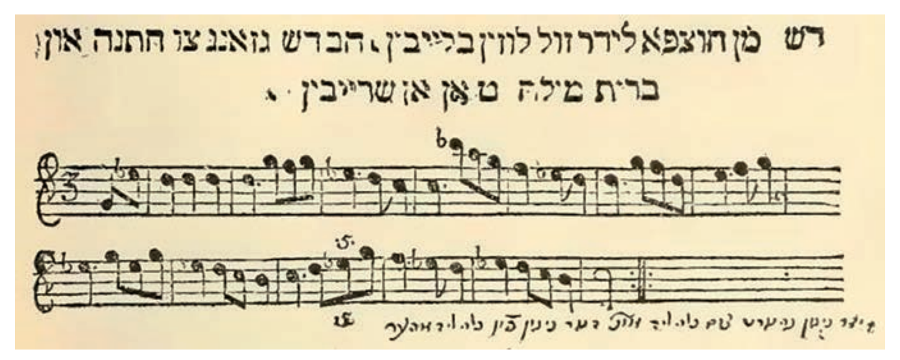
---

[1] *Shatzky J.* Simkhes ha-nefesh, yidishe lider mit notn fun Elkhonon Kirkhan. Fotografisher iberdruk fun der ershter un eyntsiker oysgabe velkhe iz dershinen in Fyorda in yor 1727. New York: Max N. Maisel, 1926. Всего было издано 500 нумерованных экземпляров.

[2] Ibid, p. 10.

[3] *Idelsohn A. Z.* My Life // Jewish Music Journal. 1935. Vol. 2. No 2. P. 8–11. Повторно опубликована в кн.: Yuval: Studies of The Jewish Music Research Centre. Vol. V: The Abraham Zvi Idelsohn Memorial Volume / ed. by I. Adler, B. Bayer and E. Schleifer, in collaboration with L. Shalem. Jerusalem: The Magnes Press; The Hebrew University, 1986. P. 18–23.

[4] *Idelsohn A.-Z.* Jewish Music in its Historical Development. New York: Henry Holt and Co., 1929. Книга многократно переиздавалась, однако по-русски не была опубликована и в силу политических причин не имела широкого распространения в Советском Союзе.

его песен[5]. Идельсон напечатал их в своей редакции, не пояснив внесенных изменений. Между тем в сборнике Кирхана, переизданном Шацким, возле одного из нотных примеров имеется рукописная помета, по всей вероятности сделанная Идельсоном. Она объясняет перестановку двух мелодий в его книге (№ 11 и 12).



*Simkhes ha-nefesh (1926).*
*Песня для исполнения на церемониях свадьбы и обрезания.*
*Под нотами вписана фраза: «Эта мелодия относится к песне невесты, а напев песни невесты — сюда».*

В отличие от текстов песен из сборника Кирхана, которые неоднократно привлекали внимание исследователей, их напевы с момента издания книги Идельсона более не становились предметом специального анализа. До настоящего времени предложенная им редакция этих мелодий была единственной (учитывая статус его монографии, ее можно назвать «канонической»).

Береговский, судя по отсутствию ссылок на монографию Идельсона, не был знаком с этим изданием, однако оценки ученых относительно сборника Кирхана во многом сходятся. Оба они весьма невысокого мнения о литературных достоинствах песен, вошедших в «Simkhes ha-nefesh». Они также независимо друг от друга приходят к выводу, что данные мелодии не имели широкого хождения в еврейской среде. Идельсон предполагает, что это либо адаптации немецких песен XVII века, либо подражание им (в частности, он указал на фольклорный склад первой, пятой и шестой песен)[6], Береговский же, не акцентируя возможности

5 Ibid, p. 383–384; p. 386–388, table XXXI, Nos. 1–13.

6 Ibid, p. 384.

заимствования, пробует понять, подтекстовывал ли автор уже существовавшие мелодии, достаточно вольно обращаясь с их ритмом, или создавал новые к уже написанным стихам.
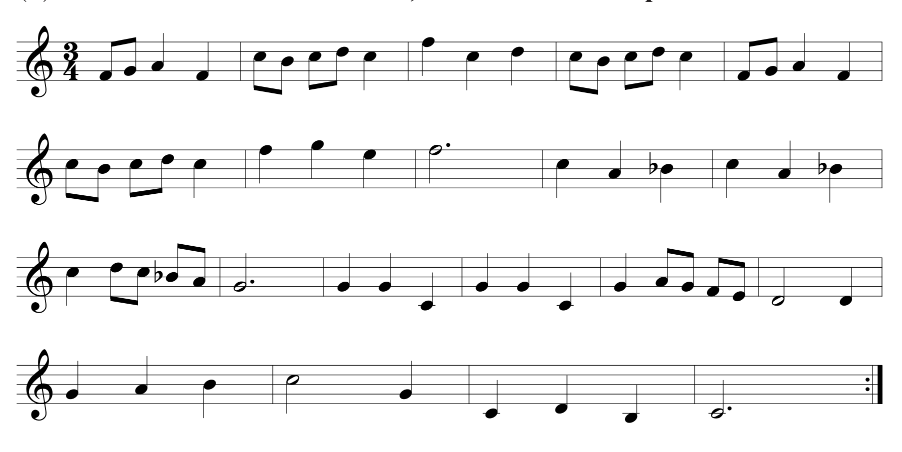
Пекущийся о благочестии текстов, Кирхан не был столь же требовательным к напевам либо даже имел намерение привлечь внимание к своим творениям за счет их «модного» светского музыкального оформления. В некоторых мелодиях явственно проступают признаки танцевальных жанров того времени; сегодня они могут быть интересны как примеры бытового музицирования, характеризуя не столько конкретную национальную традицию, сколько определенную эпоху.

Мы публикуем мелодии из сборника «Simkhes ha-nefesh» в современной редакции, указывая вносимые поправки и отмечая расхождения с вариантами, предложенными Идельсоном.

В сборнике Кирхана песням в качестве названий предпосылаются двустишья — рекомендации исполнения в определенные праздники. В настоящем издании они даны в подстрочном переводе.

Ферматы, проставленные в большинстве мелодий над тактовыми чертами в конце каждого куплета и, по-видимому, означающие некоторую паузу между строфами, сняты.
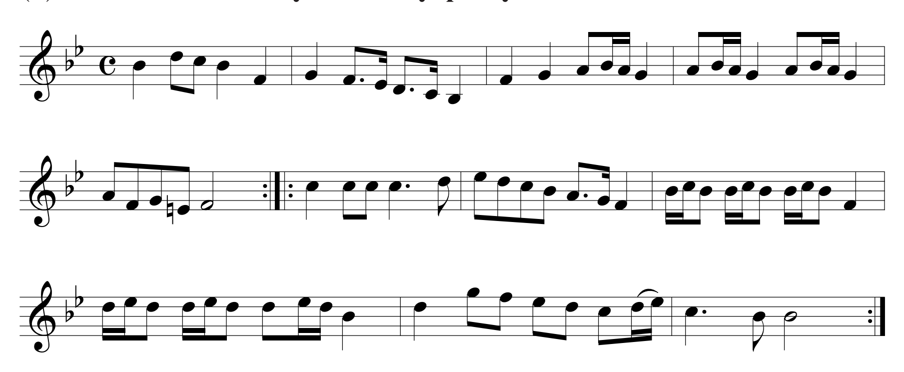
(1) **Этот стих с напевом создан, чтобы петь в вечер пятницы**[7]



[7] В соответствии со словами Торы («И был вечер, и было утро: день один»), день начинается после захода солнца, и это песнопение предназначено для обряда встречи Субботы.

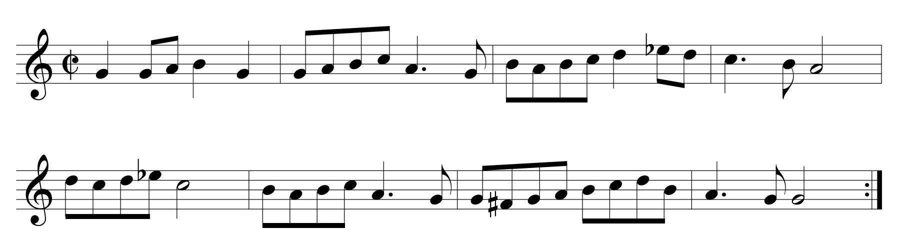
В записи этой мелодии у Идельсона отсутствует знак репризы.

(2) **Пой без заботы эту песню в утро Субботы**



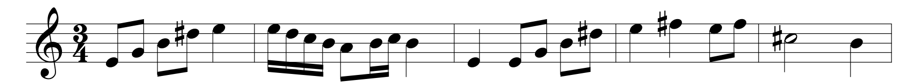
И в сборнике Кирхана, и у Идельсона при ключе стоит лишь *си-бемоль*, а *ми-бемоль* появляется как случайный знак, причем у Кирхана он выписан даже при повторном появлении ноты в том же такте. Бемоль проставлен также в такте 2 у *си* малой октавы. Идельсон заменяет пунктирный ритм в такте 2 на движение ровными восьмыми. В такте 9 вместо ритмической инверсии он трижды повторяет одну и ту же ритмическую фигуру (две шестнадцатые и восьмая). В такте 10 лига прочитывается им как фермата.

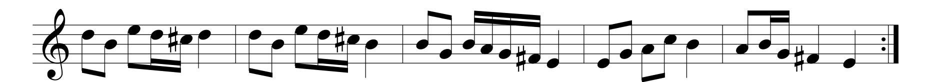
(3) **Пой эту песню на исход Субботы**



В редакции Идельсона вместо *alla breve* стоит размер **C** (четыре четверти). Кроме того, отсутствует знак репризы.

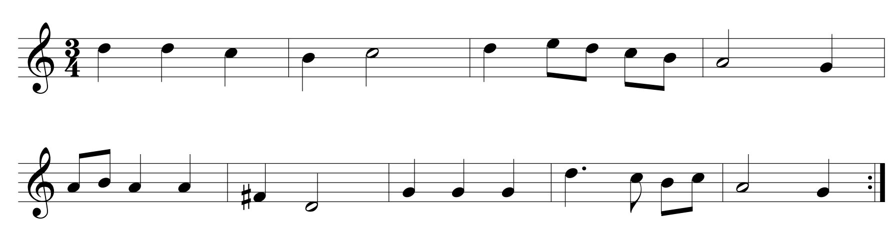
(4) **Пой эту песню на Новомесячье, ибо оно тоже свято**
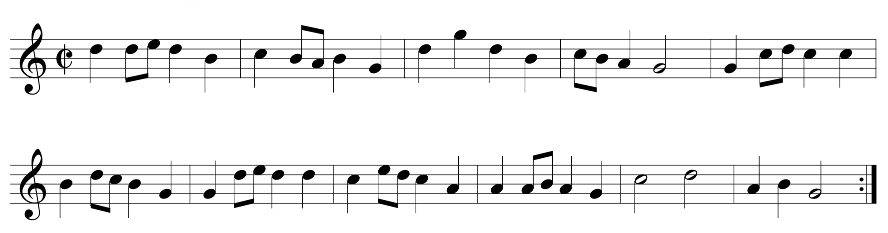




Идельсон поместил фермату над последней нотой напева и опустил знак репризы.

(5) **Пой эту песню с душевным усердием на Судный день и Новолетие**[8]

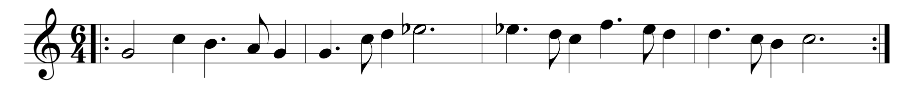


(6) **Пой эту песню с душевным усердием в страхе божьем на Сукес и Симхес Тойре**[9]



В сборнике Кирхана вторая строка песни оказалась перевернутой[10]. Идельсон поместил фермату над последней нотой напева и опустил знак репризы.

(7) **Пой эту песню в память восьми дней Хануки**

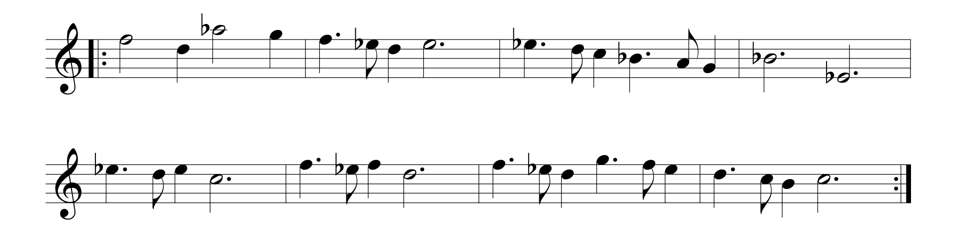


---

[8] Кирхан в угоду рифме переставляет праздники, сперва называя Судный день (Йом кипер), который следует через 10 дней после Новолетия (Рош а-Шоне).

[9] Сукес (Суккот, «Праздник кущей») и Симхес Тойре (Симхат Тора, «Радость Торы») завершают череду осенних праздников. Первый совершается в память о скитании по Синайской пустыне, второй связан с завершением годичного цикла чтения Торы и одновременным началом нового цикла.

[10] См. иллюстрацию на с. 130 данного издания.
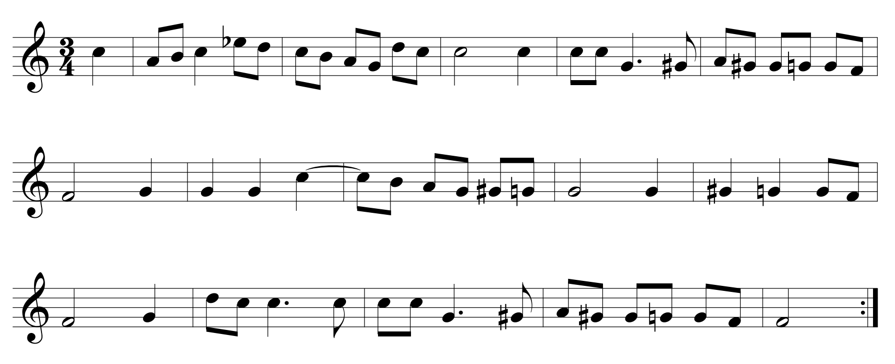


Идельсон указывает на сходство этой мелодии (а также мелодии № 12) со старинной немецкой песней «Der Tod als Schnitter» («Вот жнец, имя его — Смерть»), опубликованной в конце 1630-х годов[11].

Кирхан и вслед за ним Идельсон, поместив *си-бемоль* при ключе, далее выставляют как бекары, так и бемоли, даже в тех случаях, когда в предыдущем такте *си-бекар* отсутствовал. Из двух возможных решений — отказаться от ключевых знаков вообще или поставить три бемоля, мы выбрали первый, поскольку в таком виде запись мелодии ближе к исходной версии.

В оригинале в такте 5 бемоль помещен после ноты *ля²*, образуя нисходящую увеличенную секунду (*ля²—соль-бемоль²*). Исходя из логики мелодического движения, можно предположить, что знак относится к предыдущей ноте. В записи мелодии у Кирхана недостает восьмой доли в тактах 2 и 7. В нашей редакции ноты *соль¹* и *си-бемоль¹* записаны как четверти с точкой вместо четвертей. Подобным же образом отредактировал эти фрагменты Идельсон.

(8) **Пусть будет эта песня тебе опорой на Пурим, когда все уже пьяны**
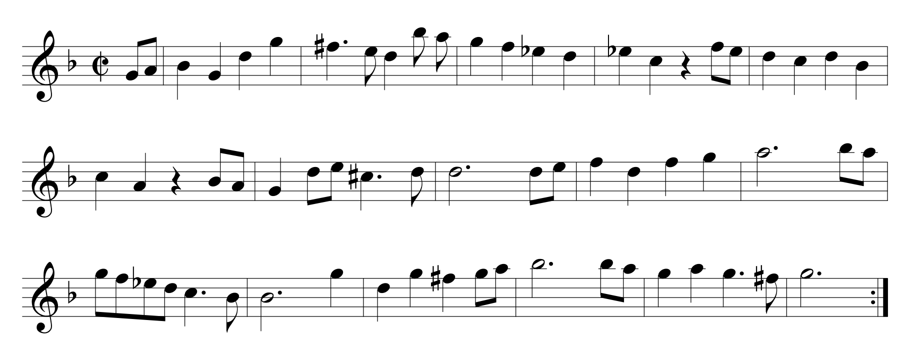


[11] *Idelsohn A.-Z.* Jewish Music in its Historical Development. P. 384.

В этой мелодии в сборнике Кирхана не проставлен размер, поскольку музыкант, записавший ее, не понимал, как обозначить междутактовую синкопу. Он вышел из положения, добавив лишнюю восьмую к последней ноте такта 7, так что в следующем оказалось всего пять восьмых[12].
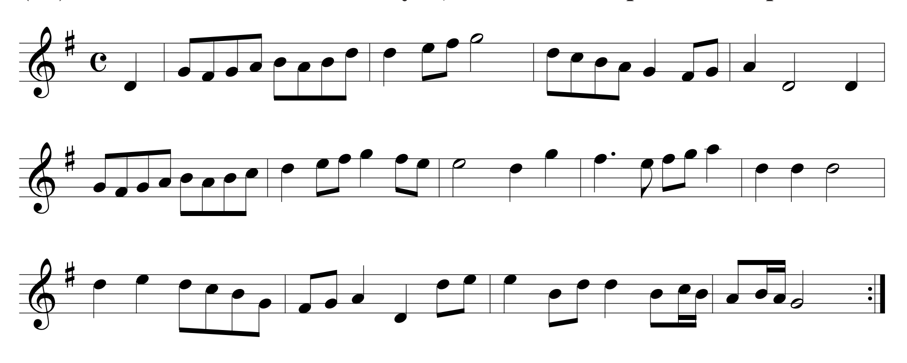
Идельсон предположил, что неустойчивые хроматические ходы — начальное движение в амбитусе тритона и последующее «нащупывание» опорных тонов — передают состояние опьянения (достижение которого в этот праздник считается обязательным).

(9) **Пой на Пейсах это песнопение, чтобы признать Господне чудо, явленное Израилю изначально**



Как в оригинале, так и у Идельсона, несмотря на знак при ключе, перед *си²* поставлены бемоли. Кроме того, Идельсон опустил знак репризы.
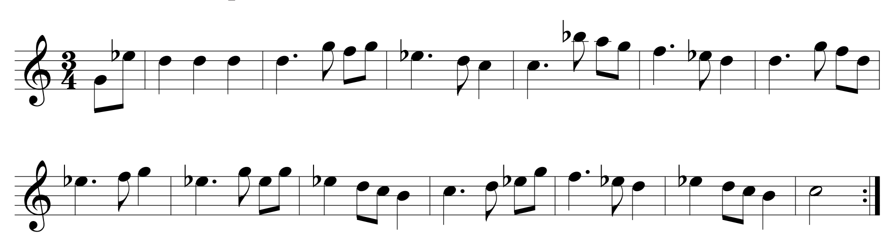
(10) **Пой это песнопение в Швуес, тем самым обретешь добрые вести**



[12] См. иллюстрацию на с. 131 данного издания.

В записи этой мелодии у Идельсона отсутствует знак репризы. В такте 8 ритм недостаточно ясен. Идельсон предложил иную расшифровку этого фрагмента: четверть, две восьмые и две четверти, вероятно, обратив внимание на то, что пунктирный ритм здесь более не встречается.

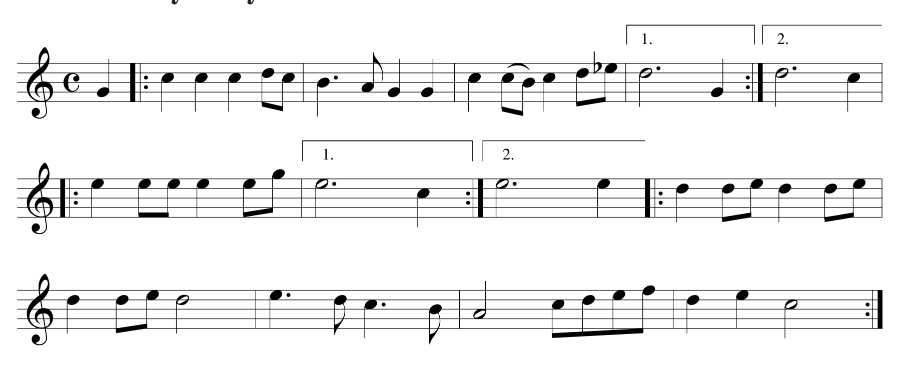
(11) **Чтобы оставили бесстыдные песни, я написал это песнопение для свадьбы и обрезания**



Знак репризы в записи Идельсона отсутствует.
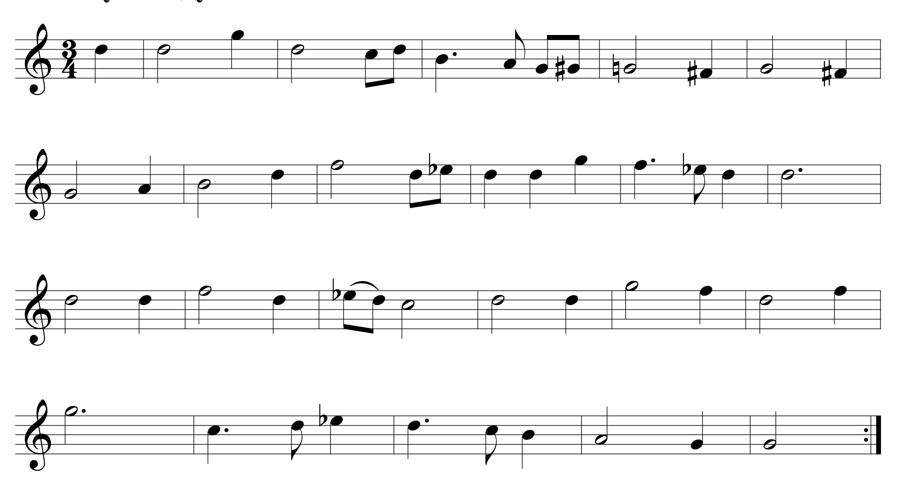
В своей монографии он поместил эту мелодию под названием «Bride-song», поменяв местами со следующей. Поскольку нотные примеры в книге Идельсона опубликованы без подтекстовки, мы не можем определить, стало ли причиной перестановки несоответствие структуры и ритмики стиха напеву. Возможно, ученый заметил, что «свадебная» мелодия — романсово-лирическая — не так подходит для общего шествия, как следующая, маршевого характера с энергичным квартовым затактом, зато была бы более уместной в трогательной сцене «bazetsn» (усаживания и покрывания невесты).

(12) **Этим песнопением восхвали невесту во время покрывания, пока ей не заплетут косу**



Эту мелодию Идельсон поменял с предыдущей, назвав ее «Wedding and circumcision». В такте 3 вместо *до²* и *си¹* он залиговал обе ноты *до²*, изменив ритмический рисунок.

(13) **В любой день пой эту песню, и тем совершай богослужение по всякому поводу**



В записи этой мелодии у Идельсона отсутствует знак репризы, а также лига в такте 14.

*Евгения Хаздан*

**БЕРЕГОВСКИЙ МОИСЕЙ ЯКОВЛЕВИЧ**

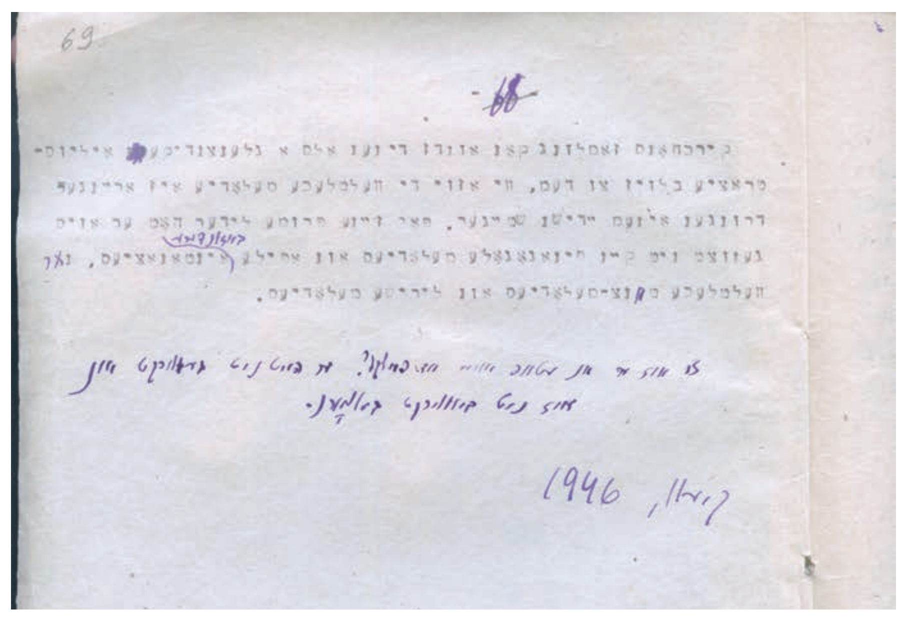
Очерки истории еврейской (идишской) народной музыки

*Составитель Евгения Хаздан*

Редактор *В. Мудьюгина*
Худож. редактор *Д. Кибо*
Макет и верстка *С. Леонова*
Набор и редактура текста на идише *Е. Сарашевская, Й. Матвеев*
Набор и редактура нотного текста *Евгений Хаздан*

Формат 60x90/16. Объем 12,0 печ. л.
Изд. № 18062

АО «Издательство «Музыка»
123001, Москва, Б. Садовая, д. 2/46, стр. 1
Тел.: +7 (499) 254-65-98, +7 (499) 503-77-37
www.musica.ru


69

68

קירכהאנס זאמלונג קאן אונדז דינען אלס א גלענצנדיקע אילוס-
טראציע בלויז צו דעם, ווי אזוי די וועלטלעכע מעלאדיע איז אריינגע-
דרונגען אינעם יידישן שטייגער. פאר זיינע פרומע לידער האט ער אויס-
געזוכט ניט קיין סינאגאגאלע מעלאדיעס און אפילו באזונדערע אינטאנאציעס, נאר
וועלטלעכע טאנץ-מעלאדיעס און לירישע מעלאדיעס.

צי איז ער אן עטאפ אינעם יידישן פאלקלאר? ער האט ניט געווירקט און
איז ניט באווירקט געווארן.

קיעוו, 1946

מ. בערעגאָווסקי. עטיודן צו דער געשיכטע פֿון דער ייִדישער טאָנאַלער פֿאָלקס־קונסט. בלאַט 68

ייִדישן שטייגער. פֿאַר זײַנע פֿרומע לידער האָט ער אויסגענוצט ניט קיין סינאַגאָגאַלע מעלאָדיעס און אַפֿילו באַזונדערע אינטאָנאַציעס, נאָר וועלטלעכע טאַנץ־מעלאָדיעס און לירישע מעלאָדיעס.

צי איז ער אַן עטאַפּ אינעם ייִדישן פֿאָלקלאָר? ער האָט ניט געווירקט און איז ניט באַווירקט געוואָרן.

קיִעוו, 1946

ווי מיר זעען, פּאַסט זיך דער וואָרט־טעקסט גאַנץ גרינג צו צו דער מעלאָדיע. די קליינע ריטמישע ענדערונגען, וואָס מיר איז דאָ אויסגעקומען צו מאַכן (באַצייכנט מיט קלענערע נאָטן מיט די דויער־שטריכן געשטעלט אַנטקעגן די גרונט־נאָטן פֿון דער מעלאָדיע. אויך אייניקע נאָטן האָב איך פֿאַראייניקט אויף איין וואָרט אָדער טראַף) שפּילן דאָ קיין ראָל ניט. אויך לויטן כאַראַקטער (איך באַנעם עס, ווי אַ מעסיק־באַוועגלעכע שפּילעוודיקע מעלאָדיע), פּאַסט די מעלאָדיע צום טעקסט. מער־ווייניקער אַנטשפּרעכט דער טעקסט צו דער מעלאָדיע אין נומ. 3. בײַ די איבעריקע מעלאָדיעס לאָזט זיך דער טעקסט זייער שווער צופּאַסן. אַמאָל קומט אויס אויף אַזויפֿיל דריבלען דעם דויער פֿון די נאָטן, אַז די מעלאָדיע באַקומט גאָר אַן אַנדער כאַראַקטער. פֿון אַ זינגעוודיקער לירישער מעלאָדיע, וואָס באַקומט זיך לויט די נאָטן, וואָלט געוואָרן אַ מין זאָגעכץ, אַ רעטשיטאַטיוו, אין וועלכן מע דערקענט קוים די קאָנטורן פֿון דער אייגנטלעכער [67] מעלאָדיע. לויטן כאַראַקטער פּאַסט אויך ניט אַלעמאָל די מעלאָדיע צום טעקסט, וואָס איז אין אַלגעמיין פֿון זייער אַ נידעריקער פּאָעטישער מדרגה. די ליד נומ. 9 ״אן פסח זינג דאש גזאנג צו דער קענין גאטש וואונדר צו ישראל פֿון אן פֿאנג״ מאַכט גאָר אַ קאָמישן אײַנדרוק. קירכהאַן האָט גענומען אַן אויסגעצייכנטע לירישע מעלאָדיע און האָט צו איר געגעבן אַ וויצלענדיקן טעקסט, ווו ער לערנט דעם עולם ווי אַזוי צוצוגרייטן דעם פּסח. אָט איז אַ פּאָר שורות פֿון דער ערשטער סטראָפֿע:

מן מוז על כל פנים פֿר פסח מאלין עטליכי טאגין.
אונ׳ דיא מיל מאך ריין אונ׳ וואל בטלאגין.
אונ׳ טוא דט מעל אין איין נייאין טק.
אונ׳ בלז אויך קיינר בהמה פאק.
איז אך גוט ווען מן דט מעל זיפֿט אויז.
אונ׳ בווארנט דט ניט דר לו קומט איין מויז. אאַז״ו.

נעם זינג אַזאַ וויסטן טעקסט אויף אַ לירישער מעלאָדיע.

אויב דערלאָזן, אַז קירכהאַן האָט געשריבן די טעקסטן צו פֿאַרטיקע מעלאָדיעס, מוז מען אפֿשר אָננעמען די השערה, אַז ער איז בכלל געווען ווייניק מוזיקאַליש. בלויז אייניקע מעלאָדיעס האָט ער געקאָנט אַליין אויסזינגען און האָט דעריבער געקאָנט מער־ווייניקער פּינקטלעך צופּאַסן צו זיי דעם טעקסט. וועגן די איבעריקע האָט ער געהאַט בלויז אַ פֿאָרשטעלונג און אַליין זיי ניט געקאָנט אויסזינגען. לאָזט זיך טאַקע זייער שווער דער טעקסט צופּאַסן צו די אַנטשפּרעכיקע נאָטן. בכלל איז שווער צו דערלאָזן, אַז געזאַנג זאָל געווען זײַן איינע פֿון זײַנע פּראָפֿעסיעס.

קירכהאַן האָט געהאַט פֿרומע כוונות: מיט דידאַקטישע און מוסר־לידער האָט ער געוואָלט באַקעמפֿן די "חוצפּה־לידער", דעם פֿאָלקלאָרישן לידער־רעפּערטואַר. זײַן ציל האָט ער ניט דערגרייכט. די ״חוצפּה־לידער״ זײַנען פֿאַרבליבן אין דעם פֿאָלקלאָר־רעפּערטואַר און פֿון זײַנע לידער זײַנען צו אונדז קיין איינע ניט דערגאַנגען. זיי ווערן אויך קיין איין מאָל ניט דערמאָנט אינעם 19טן יאָרהונדערט. קירכהאַנס זאַמלונג קאָן אונדז דינען אַלס אַ גלענצנדיקע [68] אילוסטראַציע בלויז צו דעם, ווי אַזוי די וועלטלעכע מעלאָדיע איז אַרײַנגעדרונגען אינעם

איצט וועלן מיר זיך אומקערן צו דער פֿריִער געשטעלטער פֿראַגע, צי זײַנען די טעקסטן געשריבן צו פֿאַרטיקע מעלאָדיעס, אָדער פֿאַרקערט?

י. שאַצקי שרײַבט:

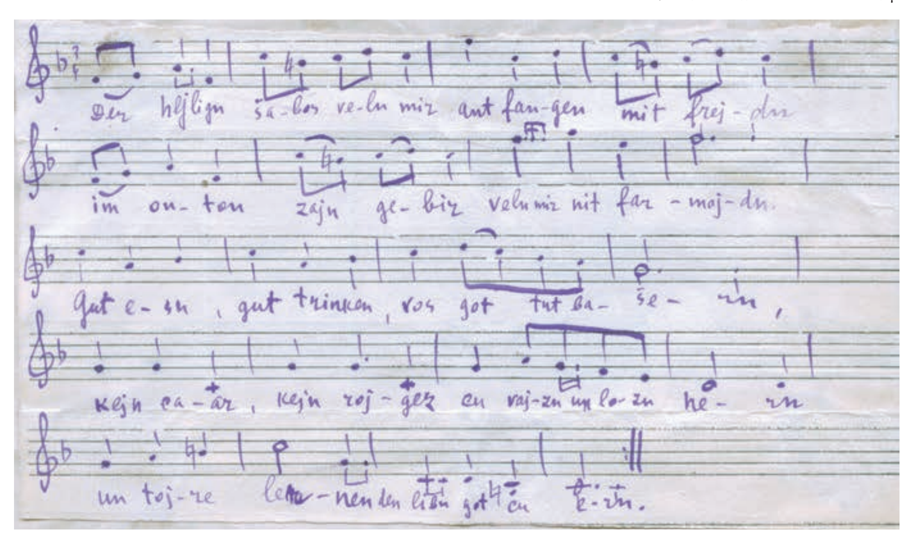
״מײַן אײַנדרוק איז, אַז די מעטריק איז בײַ אים /בײַ קירכהאַנען — מ.ב./ צוגעפּאַסט צום ניגון. ער האָט גענומען פֿאַרטיקע ניגונים און האָט געבויט זײַנע מזמורים אין אײנקלאַנג מיט דעם ריטם אין בוי פֿון דער מעלאָדיע״ (אַרײַנפֿיר, ז.37).

דאָס איז ניט אַזוי גרינג צו באַשליסן. בײַ אײניקע לידער פּאַסט זיך דער וואָרט־טעקסט מער־ווייניקער גרינג צו צו די נאָטן. אָט נעמען מיר, אַשטייגער, די ליד נומ. 1. די ערשטע סטראָפֿע איז אַזאַ:

דער הײליגן שבת וועלין מיר. /9 טראַפֿן/\
מנטפמנגין מיט פֿריידין. /6/\
מים מן טמן זיין גביר: /6/\
וועלין מיר ניט פֿר מיידין. /7/\
גוט עסין גוט טרינקין וומט גמט טוט בשערין. /12/\
קיין צער קיין רוגז לו ווייזין מונ׳ לוזין הערין. /14/\
מונ׳ תורה לערנין דען ליבן גמט לו עהרין: /12/

די סטראָפֿע איז דאָ אַ זיבן־שורהדיקע מיטן גראַם־שליסל אבאבגגג. דערבײַ זײַנען די ערשטע פֿיר שורות קורצע און די לעצטע דרײַ — לאַנגע. די צאָל טראַפֿן איז אין די פֿערזן ניט אויסגעהאַלטן, אָבער דאָ שפּילט עס אַ קלענערע ראָל.
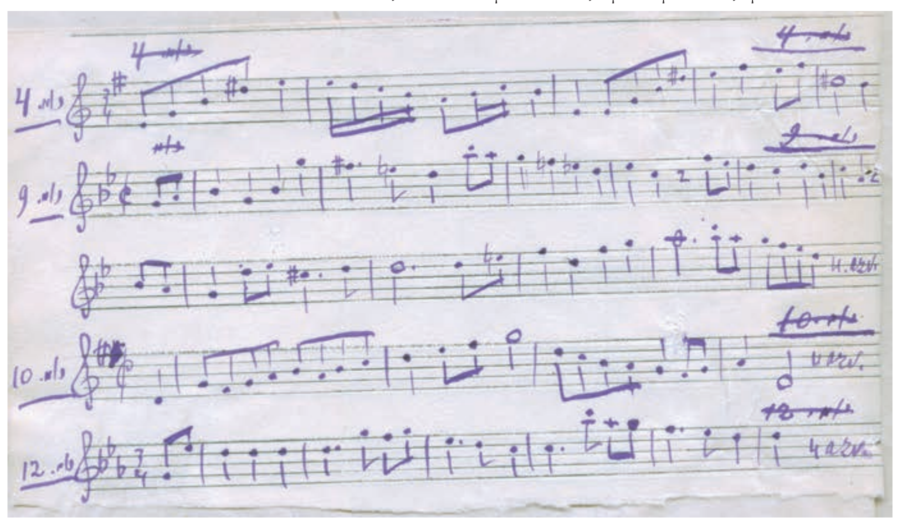
די מעלאָדיע באַשטייט פֿון צוויי טײלן. די ערשטע טײל — פֿון 4 קורצע פֿראַזעס (צו 2 טאַקטן אין ¾ מאָס), די צווייטע — פֿון 3 פֿראַזעס (צו 4 טאַקטן, די זעלבע מאָס). מיר וועלן פּרווון אונטערשטעלן דעם טעקסט אונטער די נאָטן (בײַ קירכהאַן זײַנען אַלע מעלאָדיעס געגעבן אָן דעם געהעריקן טעקסט): [66]



מד

| סעפּטימע | אָקטאַווע | נאָנע | דעצימע | דואָדעצימע | טערצדעצימע | סך־הכּל |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 2 | 4 | 2 | 2 | 2 | 1 | 13 |

דאָס פֿירט אונדז אַרויף אויף דעם געדאַנק, אַז די מערהייט מעלאָדיעס זײַנען גענומען פֿון אינסטרומענטאַלע ווערק. די מעלאָדיק גופֿא איז אויך מער טיפּיש פֿאַר אינסטרומענטאַלער מוזיק, איידער פֿאַר וואָקאַלער. אָט האָבן מיר אַ פּאָר בײַשפּילן: [64]



די דידאַקטישע און מוסר־לידער קירכהאַנס האָבן פֿון די סינאַגאָגאַלע אינטאָנאַציעס גאָרניט גענומען. די מעלאָדיעס זײַנען גענומען אויסשליסלעך פֿון וועלטלעכער מוזיק. צי פֿאַרמאָגן זיי געמיינזאַמע שטריכן מיט דער מעלאָדיק פֿון די ייִדישע פֿאָלקס־לידער, וואָס זײַנען צו אונדז דערגאַנגען אין דער מינדלעכער טראַדיציע? זייער ווייניק. די ספּעציפֿיק פֿונעם ייִדישן מוזיק־פֿאָלקלאָר איז דאָ זייער ווייניק אָפּגעשפּיגלט. אַזוי, אַשטייגער, ווען מיר באַטראַכטן די גוסטן, פֿאַרהעלטנישן פֿון די דאָזיקע מעלאָדיעס, באַקומען מיר גאָר אַן אַנדער בילד, ווי פֿון דעם ייִדישן מוזיק־פֿאָלקלאָר. העכער אַ העלפֿט פֿון די מעלאָדיעס אין קירכהאַנס זאַמלונג זײַנען אין מאַזשאָר, אַמאָל מיט אָפּווײַכונגען, די קלענערע טייל אין מינאָר. אין דעם ייִדישן מוזיק־פֿאָלקלאָר פֿאַרנעמט דער מאַזשאָרער גוסט גאָר אַ קליין אָרט, ווייניקער פֿון אַ צען פּראָצענט פֿון דער אַלגעמיינער צאָל מעלאָדיעס. קיין עקספּרעסיווע גוסטן (מיט אַ פֿאַרגרעסערטער סעקונדע צווישן 2–3 אָדער 3–4 שטופֿעס) באַגעגענען מיר דאָ לחלוטין ניט. אין דער מעלאָדיק פֿון די ייִדישע פֿאָלקס־לידער [65]
פֿאַרנעמען די לעצטע עפּעס מער פֿון 30 פּראָצענט[32].

[32] אַ .צ. אידלזאָן איז זיך משער, אַז דער גוסט "אַהבֿה רבה" (אָדער פֿרייגיש), וואָס האָט אַ פֿאַרגרעסערטע סעקונדע צווישן 2 און 3 שטופֿע, האָט געקאָנט אַרײַנדרינגען אין דעם ייִדישן שטייגער שוין פֿון דעם 9טן, 10טן י"ה אָן. זע אַ.צ. אידלזון — תולדות הנגינה, מהותה יסודותיה והתפתחותה. כרך ראשון. ברלין, תרפ"ד (1924), ז. 285.

## מג

ווען דען עטליכֿי קענין דען איינר פֿון אנדרן טואט לערין:
אזוא דיא נגונים מיט דר לייט בהוד איבראל באַקאנד ווערין: [29].
(פֿון דעם נאָכוואָרט)

פֿון דעם געבראַכטן פֿראַגמענט איז קלאָר, אַז די קאָנקרעטע מעלאָדיעס, וואָס קירכהאַן גיט אָן, זײַנען אין דער ייִדישער סבֿיבֿה דעמאָלט נאָך ניט געווען באַקאַנט. אויב ניט, וואָלט ער דערמאָנט די לידער, וואָס ווערן שוין געזונגען אויף די מעלאָדיעס. ווענדן זיך צו אַ כּלי־זמר, כּדי פֿון אים אויסלערנען די מעלאָדיע, איז גאָר ניט אַזוי גרינג געווען פֿאַר דעם דורכשניטלעכן לייענער. פֿאַרוואָס האָט קירכהאַן ניט אויסגענוצט קיין פּאָפּולערע, אַלעמען באַקאַנטע מעלאָדיעס און איז אָנגעקומען צו אַזאַ שווערן מיטל, ווי געבן נאָטן און וואַרטן, ביז מע וועט זיי אויסלערנען פֿון אַ כּלי־זמר? ער אַליין דערקלערט דאָס אין ערגעץ ניט. דאָס קאָן אָבער בײַ אונדז אַרויסרופֿן די השערה, אַז קירכהאַן גופֿא איז מסתּמא קיינמאָל עפֿנטלעך ניט אַרויסגעטראָטן אַלס זינגער פֿון זײַנע לידער (און אויך פֿון אַנדערע). און דעריבער טאַקע האָט ער ניט געהאַט קיין פֿאַרטיקע מעלאָדיעס, וואָס זײַנען שוין געווען באַקאַנט און אָנגענומען בײַ זײַנע צוהערער. כּדי ער זאָל דאָס אויסנוצן, ווי אַלע האָבן דאָס דעמאָלט און אויך אַ סך שפּעטער געטאָן, — ער האָט פֿאַרשטאַנען, אַז די מעלאָדיעס וועלן אַ סך מיטהעלפֿן אים, אַז די לידער זאָלן פֿאַרשפּרייט ווערן. אָבער פּראַקטיש האָט ער אַליין ניט געקאָנט מיטווירקן, אַז די לידער זאָלן טאַקע פֿאַרשפּרייט ווערן. האָט ער זיך געמוזט ווענדן צו אַ מוזיקער, אַז יענער זאָל באַזאָרגן זײַן בוך מיט מעלאָדיעס. דאָס, וואָס דער בוך איז מער קיינמאָל ניט איבערגעדרוקט געוואָרן, ווײַזט, אַז די לידער זײַנען טאַקע גאָר ווייניק פּאָפּולער געווען. עס איז ביז איצט ניט אויסגעקלאָרט אויך די פֿראַגע, צי האָט קירכהאַן געשריבן די טעקסטן צו די מעלאָדיעס, אָדער פֿאַרקערט, ווען די טעקסטן זײַנען געווען אָנגעשריבן, האָט אַ מוזיקער צו זיי צוגעפּאַסט [63] מעלאָדיעס. איידער מיר וועלן פּרוּוון אַרויסקריגן אַן ענטפֿער אויף דער דאָזיקער פֿראַגע, וועלן מיר אין קורצן באַטראַכטן די מעלאָדיעס גופֿא.

צוערשט מוזן מיר אָפּמערקן, אַז ביז איצט זײַנען די מעלאָדיעס פֿון ״שמחת הנפש״ געבליבן ניט אויסגעפֿאָרשט[30]. ניט דאָ איז דאָס אָרט זיך פֿאַרנעמען מיט אַ דעטאַלן אַנאַליז זייערן. מיר וועלן זיך דערלויבן צו געבן אַן אַלגעמיינע קורצע כאַראַקטעריסטיק פֿון די מעלאָדיעס און מאַכן בלויז אייניקע באַמערקונגען צו דער פֿראַגע.

אין דער זאַמלונג זײַנען אָנגעגעבן די נאָטן צו 13 לידער. די מעלאָדיעס זײַנען פֿון פֿאַרשיידענעם כאַראַקטער (אין דער גרעסטער טייל זײַנען דאָס לירישע און טענץ־מעלאָדיעס, די לעצטע זײַנען, ווי עס ווײַזט אויס, באַוועגלעכע און שפּילעוודיקע)[31]. פֿון די 13 מעלאָדיעס זײַנען פֿיר אין דרײַ־טייליקע מאָס, די איבעריקע אין גראָדע מאָסן (C און ₵). דער אַמביטוס (קלאַנג־פֿאַרנעם) איז אַ גאַנץ גרויסער.

---

[29] Текст приведен в соответетвие с источником по факсимиле, помещенному в кн.: *Shatzky J*. Simkhes ha-nefesh. [Z. 97].

[30] שאַצקי דערמאָנט, אַז דאָקטער אַקערמאַן האָט געאַרבעט איבער דעם אַנאַליז צו ״שׂמחת הנפֿש״. די אַרבעט איז אָבער ביז איצט ניט פֿאַרעפֿנטלעכט געוואָרן.

[31] דער טעמפּ איז בײַ די נאָטן ניט אָנגעגעבן. דעם כאַראַקטער פֿון די מעלאָדיעס באַשטימען מיר דעריבער אַרויסגייענדיק פֿון דעם מעלאָדישן געמעל, פֿון דער מעלאָדישער ליניע.

די צווייטע טייל איז בלויז איין־איינציק מאָל געדרוקט געוואָרן (1727). אין די פֿאָלקלאָר־מאַטעריאַלן, וואָס זײַנען ביז איצט אויפֿגעזאַמלט געוואָרן, איז ניט פֿאַראַן קיין איין ליד, אָדער אַפֿילו קיין באַזונדערע סטראָפֿע פֿון קירכהאַנס זאַמלונג. אין קיין מעמואַרן אָדער אַנדערע ליטעראַרישע ווערק ווערט די דאָזיקע זאַמלונג (אָדער באַזונדערע לידער און פֿראַגמענטן) קיינמאָל ניט דערמאָנט[26].

דאָך, אויף וויפֿל דאָס איז די איינציקע זאַמלונג מיט נאָטן, וועלן מיר גאָר קורץ זיך אויף דעם אָפּשטעלן. די ליטעראַרישע און קולטור־היסטאָרישע ווערט פֿון דער זאַמלונג וועלן מיר דאָ ניט
אָנרירן. דאָס ווערט באַהאַנדלט אינעם אַרײַנפֿיר, וואָס י. שאַצקי האָט געגעבן צו דער נײַער [61]
אויסגאַבע פֿון דעם ווערק. זי ווערט אויך באַהאַנדלט אין אַלע ביז איצטיקע אַרבעטן אויף ליטעראַטור־געשיכטע (אין די לעצטע בײַ עריקן און י. צינבערגן). די זאַמלונג באַשטייט פֿון 15 לידער. חוץ די לידער, וואָס באַזינגען די יום־טובֿים (שבת, ראָש־השנה, יום־כּיפּור, סוכּות און שׂימחת־תּורה, חנוכּה, פּורים א״אַנד) האָבן מיר דאָ אַ ליד ״צו חתונה און ברית־מילה״, אַ כּלה־ליד און אַ ליד אונטערן נאָמען ״אלי טאג טוא דש גזאנג זינגין, דען גאטש דינשט גיט פר אלי דינגין״[27].

די קינסטלערישע ווערט פֿון די לידער איז זייער אַ קנאַפּע. זיי זײַנען אַלע געבויט לויט איין פּלאַן. אין די יום־טובֿ־לידער ווערט צוערשט געגעבן די געשיכטע פֿון דעם יום־טובֿ, דערנאָך ווערן באַשריבן מיט אַ סך איינצלהייטן די מינהגים און געברויכן. דער אויטאָר מוסרט דעם עולם בײַ יעדער געלעגנהייט. ווי מיר האָבן שוין אויבן באַמערקט, איז איינער פֿון קירכהאַנס צילן געווען מיט זײַנע פֿרומע לידער אַרויסשטויסן די "חוצפּה־לידער“.

אין אונטערשייד צו די פֿריִערדיקע פֿאַרפֿאַסער, האָט זיך קירכהאַן ניט באַנוגנט מיט דער אָנווײַזונג ״בניגון״. צו 13 לידער האָט ער געגעבן די נאָטן פֿון די מעלאָדיעס. דאָס הייסט ניט, אַז דעמאָלט — אָנהייב 18טער יאָרהונדערט — איז די נאָטן־שריפֿט בײַ ייִדן אָדער אַפֿילו בײַ געוויסע שיכטן פֿון דער ייִדישער באַפֿעלקערונג געווען פֿאַרשפּרייט, און עס איז גענוג געווען צו געבן די נאָטן, אַז די לייענער זאָלן קאָנען אויסלערנען די מעלאָדיעס.

קירכהאַן גופֿא האָט קיין נאָטן ניט געקאָנט. ער דערציילט אונדז אין דער הקדמה, אַז די מוזיק האָט ער באַשטעלט בײַ אַ דערפֿאַרענעם מוזיקאַנט[28]. אויך די לייענער רעקאָמענדירט ער:

אך האבט איר דיא מוזיקא בייא האנד.
דען ווי דא איז טאנצין זנדר כלי זמרים אזו איז אך איין זאר ווען דער ניגון איז ניט בקאנד.
ווען מן טון דיא מוזיקא ניט טואט פֿר טטין. [62]
זיינן איבראוֹ מוזיקאנדין דט מן קאן לו גין.
אונ׳ פֿון אים דען ניגון הערן.

[26] וועגן דעם, אַז פֿרויען האָבן געלייענט די ערשטע טייל ״שמחת הנפש״ ווערט אין דער ליטעראַטור יאָ דערמאָנט. זע דאָרטן, ז. 11.

[27] Береговский приводит название последней песни в более современной орфографии. Фрагмент отредактирован по факсимиле издания, помещенному в кн.: *Shatzky J*. Simkhes ha-nefesh.

[28] Вычеркнута стихотворная цитата, смысл которой Береговский дал в прозаическом переводе.

זיי און צו זיי איז גרינג צוצופּאַסן דעם טעקסט פֿון דער נײַער ליד. אײַנהיטן גראַד זייערע ספּעציפֿישע
דײַטשישע מוזיקאַלישע אייגנשאַפֿטן איז פֿאַר קיינעם ניט וויכטיק געווען. מע האָט זיי געזונגען [59]
צוליב זיך, צוליב אייגענעם געגוס און ניט צוליב דעם, מע זאָל אויסזען ווי עכטע דײַטשן. האָבן זיי
טאַקע גאָר גיך פֿאַרלאָרן זייער דײַטשישן כאַראַקטער און זײַנען פֿאַרייִדישט געוואָרן. דאָס זעלבע
איז שייך אויך צו יענע דײַטשישע פֿאָלקס־לידער, וואָס ייִדן האָבן איבערגענומען גאַנצערהייט, ד״ה
אי דעם טעקסט, אי די מעלאָדיע. צו דעם וואָרט־טעקסט אָדער צו באַזונדערע סטראָפֿעס קאָנען
מיר נאָכאַמאָל געפֿינען פּאַראַלעלן אינעם עלטערן דײַטשישן פֿאָלקס־ליד. צו די מעלאָדיעס האָבן
מיר לעת־עתּה קיין איין פּאַראַלעל ניט געפֿונען.

דאָס געמיינזאַמע, וואָס איז יאָ פֿאַראַן אין די איצטיקע מעלאָדיעס פֿון ייִדישע פֿאָלקס־לידער
מיט די מעלאָדיעס פֿון עלטערע דײַטשישע פֿאָלקס־לידער, געהער אָבער ניט צו דער ספּעציפֿיק
ניט פֿון דער ייִדישער און ניט פֿון דער דײַטשישער פֿאָלקס־מוזיק. די דאָזיקע עלעמענטן געהערן צו
יעדער מעלאָדיע, פֿון וואָס פֿאַר אַ סבֿיבֿה און פֿאָלק עס זאָל ניט שטאַמען. די מוזיקאַלישע שפּראַך
פֿון אַלע פֿעלקער פֿאַרמאָגט אַ סך מער געמיינזאַמע שטריכן, איידער די וואָרט־שפּראַך.

----

פֿונעם יאָר 1727 איז צו אונדז דערגאַנגען די איינציקע ייִדישע לידער־זאַמלונג מיט נאָטן.
דאָס איז די אויבן־דערמאָנטע זאַמלונג „שמחת הנפש״, 2טער טייל, פֿון אלחנן קירכהאַן. קיין
דירעקטע שײַכות צום ייִדישן מוזיק־פֿאָלקלאָר קאָן די דאָזיקע זאַמלונג ניט האָבן. ניט דערפֿאַר, וואָס
מיר האָבן דאָ פֿאַר זיך לידער, וואָס זײַנען פֿאַרפֿאַסט פֿון אַ באַשטימטער פּערזאָן. ערשטנס, איז
אַפֿילו נאָך אין דער ערשטער העלפֿט פֿונעם 18טן י״ה די דיפֿערענץ צווישן ייִדישע ליטעראַרישע
און פֿאָלקס־לידער געווען גאָר אַ קליינע. ווײַטער ווייסן מיר, אַז אין דעם פֿאָלקלאָר־רעפּערטואַר
טרעפֿן מיר גאָר ניט ווייניק לידער פֿון די ייִדישע פּאָעטן אַפֿילו פֿונעם 19טן און 20טן י״ה. (מיכל
גאָרדאָן, ש. בערנשטיין, אַ. צונזער, אַ. גאָלדפֿאַדן, וועלוול זבאַרזשער, בערל בראָדער, אאַז״וו).

יונג און אַלט האָבן איבעראַל געזונגען וואַרשאַווסקיס לידער. אַקאַדעמישע פּאָזיציעס אויף צו [60]
באַשטימען, צי ס׳זײַנען וואַרשאַווסקיס לידער פֿאָלקס־לידער אָדער ניט, וואָלטן געשטעלט דעם
פֿאָרשער אין דער לאַגע פֿון אַ סכאָלאַסט.

די שײַכות פֿון קירכהאַנס זאַמלונג צו פֿאָלקלאָר שטעלן מיר אונטער אַ פֿראַגע־צייכן בלויז
דערפֿאַר, ווײַל מיר האָבן קיין מינדסטע ידיעה ניט, אַז די דאָזיקע לידער זײַנען ווירקלעך אין פֿאָלק
געזונגען געוואָרן.

מיר ווייסן, אַז די ערשטע טייל פֿון קירכהאַנס „שמחת הנפש״, אַ מוסר־בוך, וואָס אַנטהאַלט
מעשׂיות, משלים, גלײַכווערטלעך א״אַנד, איז געווען אומגעהײַער פּאָפּולער. אָנהייבנדיק פֿונעם יאָר
1707 ביז 1901, דאָס הייסט, אין משך פֿון כּמעט צוויי הונדערט יאָר, איז דער בוך אַ סך מאָל
איבערגעדרוקט געוואָרן[24]. די מעשׂיות, וואָס ווערן געבראַכט אין דעם בוך, זײַנען געוואָרן אַ שטיק
פֿאָלקלאָר, די משלים — אַ טאָג־טעגלעכע פֿילאָזאָפֿיע. מיט קירכהאַנס מאַטעריאַלן האָבן זיך באַנוצט
מגידים, רבנים, האָבן געלויבט דעם דאָזיקן בוך און בײַ יעדע געלעגנהייט אים רעקאָמענדירט[25].

---

24 שאַצקי פֿאַרצייכנט 18 אויסגאַבעס פֿון דער ערשטער טייל. זע דעם אַרײַנפֿיר צו דער פֿריִער דערמאָנטער אויסגאַבע פֿון 2טער טייל ז. 27–28.

25 דאָרטן, ז. 11.

מיר ווייסן אויך פֿון אַ היפּשער צאָל מעלאָדיעס, וואָס זײַנען געמיינזאַם פֿאַרן ייִדישן און אוקראַיִנישן מוזיק־פֿאָלקלאָר. דערבײַ איז כּדאַי צו באַמערקן, אַז די דאָזיקע געמיינזאַמע אין ייִדישן און אוקראַיִנישן פֿאָלקלאָר־מעלאָדיעס קלינגען אין ייִדיש ווי עכט־ייִדישע און אין אוקראַיִניש ווי עכט־אוקראַיִנישע. בלויז באַזונדערע דעטאַלן און דער עיקר די געזאַנג־מאַניר שאַפֿט דאָ דעם ספּעציפֿישן נאַציאָנאַלן קאָלאָריט.

וויכטיק איז דאָ אָבער אונטערצושטרײַכן דאָס פֿאָלגנדיקע: ייִדישע לידער, וואָס צו זייער וואָרט־טעקסט האָט זיך אײַנגעגעבן אויסצוגעפֿינען פּאַראַלעלן אין אוקראַיִניש, ווערן געזונגען אויף אַנדערע מעלאָדיעס, ווי די אַנטשפּרעכיקע אוקראַיִנישע טעקסטן. גאָר־גאָר זעלטן פֿאַרמאָגן די מעלאָדיעס פֿון אַזעלכע לידער עלעמענטן פֿון אוקראַיִנישן מוזיקאַלן פֿאָלקלאָר. פֿון דער אַנדערער זײַט, האָט דער וואָרט־טעקסט פֿון די לידער, וואָס צו זייערע מעלאָדיעס האָט זיך אײַנגעגעבן אויסצוגעפֿינען נאָענטע פּאַראַלעלן צווישן די אוקראַיִנישע מעלאָדיעס, קיין געמיינזאַמע שטריכן ניט מיט דעם טעקסט פֿון דער אוקראַיִנישער ליד.

ניט דאָ איז דאָס אָרט צו פֿאַרנעמען זיך דעטאַל מיט דער דאָזיקער ביז גאָר אינטערעסאַנטער דערשײַנונג. מיר דאַרפֿן געדענקען, אַז ווען אַ ייִדישער פֿאָלקס־קינסטלער האָט גענומען איבערזעצן אָדער איבערדיכטן אַן אוקראַיִנישע פֿאָלקס־ליד, דאַרף דאָס הייסן, אַז די דאָזיקע ליד האָט ער ניט אויסגעלייענט פֿון אַ בוך, ווו ער האָט געהאַט פֿאַר זיך בלויז דעם טעקסט. אַזאַ ליד האָט ער איבערגענומען פֿונעם שטייגער, ווו מע האָט זי געזונגען און ניט דעקלאַמירט. איז פֿאַר וואָס זשע זײַנען די מעלאָדיעס פֿאַרשיידן? איך מיין, אַז לכתּחילה האָט דער פֿאָלקס־קינסטלער טאַקע
[58] איבערגענומען די ליד אַלס גאַנצעס, ד״ה אי דעם טעקסט, אי די מעלאָדיע. דער נײַער איבערגעזעצטער אָדער איבערגעדיכטעטער טעקסט און אַמאָל די נײַע שטייגער־דעטאַלן, וואָס זײַנען אַרײַנגעטראָגן געוואָרן פֿון דעם איבערזעצונג אין אָט דער ליד, האָבן אין אַ געוויסער מאָס געענדערט איר כאַראַקטער און דאָס האָט מיטגעווירקט דערצו, אַז מיט דער צײַט זאָל די מעלאָדיע ניט מער אײַנהיטן די ספּעציפֿישע אונקראַיִנישע מוזיקאַלישע אויסדרוק־מיטלען אירע. יעצט טרעפֿן מיר דאָך די ליד אינעם ייִדישן שטייגער ניט אין אָנהייב פֿון פּראָצעס, ווען זי ווערט פֿאַרייִדישט, נאָר אויף אַ סך אַ שפּעטערן עטאַפּ, ווען זי איז שוין אָרגאַניש־ייִדיש און בלויז דער פֿאָרשער האָט געקאָנט פֿעסטשטעלן, אַז זי איז אַמאָל איבערגענומען געוואָרן פֿון אוקראַיִניש.

דער פֿאָלקס־זינגער און פֿאָלקס־קינסטלער ווייסט און פֿילט די ספּעציפֿישע נאַציאָנאַלע שטריכן פֿון דעם מוזיק־פֿאָלקלאָר פֿון פֿאַרשיידענע פֿעלקער. דאָרט, ווו ער וויל און דאַרף זיי אַרויסווײַזן, געפֿינט ער די געהעריקע מיטלען דאָס צו דערגרייכן[23]. דאָרט אָבער, ווו די אַנדערנאַציאָנאַלע ספּעציפֿיק שפּילט ניט קיין באַזונדערע ראָל, ווערן די זייער טיפּישע אויסדרוק־מיטלען זייער גיך אָפּגעווישט און זיי ווערן פֿאַרביטן מיט די מוזיקאַלישע אויסדרוק־מיטלען פֿון דעם פֿאָלקס־קינסטלערס מוזיקאַלישער „מוטערשפּראַך״.

עפּעס ענלעכס האָט געקאָנט פֿאָרקומען מיט די דײַטשישע מעלאָדיעס, וואָס ס׳זײַנען אין די פֿריִערדיקע יאָרהונדערטער אָנגענומען געוואָרן אינעם ייִדישן מוזיק־פֿאָלקלאָר. זיי זײַנען אָנגענומען געוואָרן ניט ווי ספּעציפֿיש דײַטשישע, נאָר ווי מעלאָדיעס, וואָס זײַנען באַקאַנט און וואָס אַלע זינגען

---

[23] ס׳איז גענוג צו דערמאָנען, אַשטייגער, די פּאָפּולערע ייִדישע פֿאָלקס־ליד „וועער ווי אַזוי זינגט״ (ווי עס זינגט דער חסיד, דער ציגײַנער, דאָס דײַטשל, דער רוס), אַז מיר זאָלן זיך איבערצײַגן, אַז דער פֿאָלקס־קינסטלער פֿילט זייער גוט די אייגנשאַפֿטן פֿון דעם נאַציאָנאַלן מוזיקאַלישן סטיל. און קאָן אויך זיי אויסדריקן.

מיר ווייסן, אמת, פֿון פֿאַלן, ווען באַזונדערע ייִדישע קינסטלער האָבן זיך געקאָנט אויף אַזויפֿיל אַסימילירן, אַז זייער שאַפֿונג האָט פֿאַרנומען אַן אָנגעזעען אָרט אין דער עכטער דײַטשישער קולטור און קונסט. ס׳איז גענוג צו דערמאָנען דעם ייִדישן שפּילמאַן זיסקינד פֿון טרימבערג (סוף 12טן — אָנהייב 13טן יאָרהונדערט), וואָס האָט געהאַט אַ גרויסן שם אַלס דײַטשישער שפּילמאַן, אויך דעם דײַטשישן ייִד שמשון פֿון פּינע, וואָס האָט איבערגעזעצט פֿאַר די שפּילמענער קלויז וויזע און פֿיליפּ קאָלין אַ פֿראַנצויזישן פּאַרסיוואַל־ראָמאַן אויף דײַטש. די דאָזיקע שפּילמענער דאַנקען אים אָפּ אין אַ כתבֿ־יד פֿון 14טן יאָרהונדערט. דאָס זײַנען אָבער געווען איינצלנע פֿאַלן. אין דער מאַסע האָבן די ייִדישע קינסטלער, שרײַבער און פּאָעטן זיך ניט געקאָנט אַסימילירן, פֿאַרקערט, זיי האָבן געשטרעבט אָדער זיי זײַנען געווען געצווונגען צו שאַפֿן ייִדישע און ניט קיין דײַטשישע קונסט־ווערק. דער "שמואל־בוך" און די אַנדערע גרויסע עפּישע ווערק פֿון די ייִדישע שפּילמענער קאָנען דינען אַלס דער בעסטער באַווײַז אין דער הינזיכט.

בײַ אַזעלכע אומשטאַנדן, מיין איך, אַז די באַצייכענונג ״בניגון הערצאָג־ערנסט״, ״שלאַכט אם פּאַוויאַ״ אאַז״וו דאַרף מען פֿאַרשטיין אַזוי: אויף דעם ניגון פֿון הערצאָג ערנסט אאַז״וו, ווי עס האָבן זיי געזונגען די ייִדן. און דאָ איז צו דערלאָזן, אַז שוין אַפֿילו אין דער ערשטער רעדאַקציע האָבן זיך די דײַטשישע מעלאָדיעס, ווען ייִדן האָבן זיי געזונגען, מיט געוויסע שטריכן אונטערשיידט פֿון יענע, וואָס די דײַטשן האָבן געזונגען. עס קאָן אַפֿילו זײַן, אַז די מעלאָדיעס זײַנען אַ סך פֿריִער ״פֿאַריִדישט״ [56] געוואָרן, איידער דער וואָרט־טעקסט פֿון די לידער. שוין אָפּגערעדט פֿון די שפּעטערדיקע יאָרהונדערטער, ווען די ייִדישע מאַסן האָבן אויסגעוואַנדערט פֿון דײַטשלאַנד און מיט דער דײַטשישער פֿאָלקס־קונסט זײַנען זיי מער אין קיין ענגער באַרירונג ניט געקומען. באַזונדערע דײַטשישע לידער (פֿאָלקס־לידער און אויך ליטעראַרישע) האָבן געקאָנט אויך אין די שפּעטערדיקע יאָרהונדערטער דורך פֿאַרשיידענע וועגן אַרײַנדרינגען אין דעם ייִדישן שטייגער, אָבער דאָס געהער שוין צו אַן אַנדער פּראָצעס, און איז אַרויסגערופֿן פֿון אַנדערע סיבות.

ווירקונגען פֿון אוקראַיִנישן מוזיק־פֿאָלקלאָר זײַנען פֿאָרגעקומען אין אַ סך אַ שפּעטערדיקער עפּאָכע, ווי פֿון דער דײַטשישער פֿאָלקס־קונסט, דער דאָזיקער פּראָצעס קומט אויך איצט פֿאָר און דאָ קאָנען מיר טאַקע עפּעס אָפּלערנען אויך פֿאַר דער פֿאַרגאַנגענהייט.

אַלפֿרעד לאַנדוי האָט געוועזן אַרויסגעזאָגט אַ השערה, אַז לידער האָבן ייִדן געקאָנט איבערנעמען בלויז פֿון דער דײַטשישער פֿאָלקס־קונסט. פֿון די סלאַווישע פֿעלקער האָבן די ייִדן — לויט לאַנדוי — קיין לידער ניט געקאָנט איבערנעמען. אין דער צײַט, ווען אין אַ פֿאָלקס־מעשׂה איז גענוג איבערצונעמען אַ סוזשעט, באַזונדערע מאָטיוון און דער פֿאָלקס־דערציילער גיט זיי זייער גרינג איבער אויף זײַן שפּראַך, אין דער פֿאָלקס־ליד שפּילט די פֿאָרם אַ סך אַ גרעסער ראָל, ווי אין דער מעשׂה. ייִדיש איז נאָענט צו דײַטש און דעריבער האָט דער ייִדישער פֿאָלקס־קינסטלער זייער גרינג געקאָנט צופּאַסן די דײַטשישע ליד אין ייִדיש. מיט לידער אויף די סלאַווישע שפּראַכן קאָן מען זיך שוין אַזוי גרינג ניט ספּראַווען. עס האָט זיך אָבער אַרויסגעוויזן, אַז די דאָזיקע הנחה איז ניט קיין ריכטיקע. דער פֿאָלקס־קינסטלער איז גאָרניט אַזוי אומבאַהאָלפֿן און שעפֿעריש אימפּאָטענט, אַז ער זאָל זיך קאָנען ספּראַווען בלויז מיט די פֿאַרהעלטנישמעסיק גרינגע אויפֿגאַבעס, אין דער פֿאַל בלויז דורך ״ייִדישן״ דעם דײַטשישן טעקסט. מיר ווייסן איצט פֿון אַריבער דרײַסיק ייִדישע פֿאָלקס־ [57] לידער, וואָס שטעלן מיט זיך פֿאָר איבערזעצונגען אָדער איבערדיכטונגען (און ניט זעלטן מײַסטעריש, גלענצנדיק געמאַכטע) פֿון אוקראַיִנישע, פּוילישע א״אַנד פֿאָלקס־לידער.

איז מסתּמא לאַנג אײַנגעהיט געוואָרן. מיר האָבן געהאַט די מעגלעכקייט נאָכצוקוקן בײַ אונדז אין לאַנד, ווי עס קומט פֿאָר אַ נאַציאָנאַלע אויפֿלעבונג אָבער, אויך אַ געוויסער אַסימיליאַציע־פּראָצעס פֿון קלענערע אַנדערנאַציאָנאַלע גרופּעס אין די באַדינגונגען פֿון די גרויסע שטעט.

די נאַציאָנאַלע פֿרײַהייט פֿון אַלע פֿעלקער פֿונעם ראַטן־פֿאַרבאַנד האָט ניט איר גלײַכן אין דער געשיכטע. יעדער באַזונדער פֿאָלק, אָדער אַפֿילו באַזונדערע גרופּעס בירגער, האָבן דאָס רעכט און אַלע מעגלעכקייטן אײַנהיטן זײַנע נאַציאָנאַלע טראַדיציעס.

עס איז אָבער וויכטיק אין אונדזער שטייגער דאָס, וואָס די ברידערונג פֿון פֿעלקער האָט ניט קיין צוימען און שטערונגען. אַפֿילו די אַמאָליקע טראַגעדיעס פֿון געמישטע חתונות זײַנען אַזוי ווי פֿאַרשווּנדן געוואָרן, און אינעם שטייגער האָבן מיר ניט וויניק פֿאַלן, ווען עס גייען זיך צונויף אין
[54] איין פֿאַמיליע קינדער פֿון פֿאַרשיידענע פֿעלקער. עס איז אויך וויכטיק אונטערצושטרײַכן, אַז קיין באַגרענעצונגען אויף צו באַטיילן זיך אינעםווירטשאַפֿטלעכן און קולטורעלן לעבן פֿון אונדזער לאַנד איז פֿאַר קיין איין פֿאָלק ניט פֿאַראַן. עס איז אָבער גאַנץ נאַטירלעך, אַז קלענערע נאַציאָנאַלע גרופּעס מוזן זיך אַסימילירן אין דער אומגעבונג פֿון דער נאַציאָנאַלער מערהייט.

דאָך קומט דער אַסימיליר־פּראָצעס פֿאָר אַ סך דווערנדיקער, ווי עס האָט זיך געקאָנט דאַכטן. איך האָב געהאַט די מעגלעכקייט נאָכקוקן דעם שטייגער פֿון אַ קליינער נאַציאָנאַלער גרופּע, וואָס האָט זיך אין די ערשטע יאָרן פֿון דער אָקטיאַבער־רעוואָלוציע באַזעצט אין קיִעוו (אײַסאָרן). די דאָזיקע גרופּע איז באַשטאַנען פֿון אַ פּאָר הונדערט פֿאַמיליעס, וואָס האָבן כּמעט מאָנאָפּאָליזירט אין קיִעוו דעם פֿאַך פֿון שטיוול פּוצן. פֿאַר זייערע קינדער האָט אַ צײַט עקזיסטירט אַפֿילו אַ ספּעציעלע שול, ווו זיי האָבן באַקומען בילדונג אויף זייער מוטערשפּראַך. די שול איז שפּעטער פֿאַרמאַכט געוואָרן — צו קליין איז געווען די צאָל קינדער־אײַסאָרן, אַז עס זאָל מעגלעך זײַן די עקזיסטענץ פֿון אַ באַזונדערער שול, און די קינדער זײַנען אַוועק אין דער אוקראַיִנישער אָדער רוסישער שול. צי האָבן זיך די אײַסאָרן איצט פֿולקום אַסימילירט? זיי האָבן זייער שפּראַך ניט פֿאַרגעסן (צווישן זיך ריידן זיי אויך איצטער אײַסאָריש). און בײַ אַלע צוזאַמענקומען זייערע זינגען זיי זייערע אַלטע לידער, וואָס זיי האָבן מיט זיך געבראַכט. רוסישע און אוקראַיִנישע לידער דרינגען אַרײַן אין זייער שטייגער. אין זייער אינטערפּרעטאַציע פֿון די דאָזיקע לידער איז אָבער פֿאַראַן עפּעס אַזוינס, וואָס גיט גלײַך אויס זייער אַנדערנאַציאָנאַלע אָפּשטאַמונג. אויב די אײַסאָרן וועלן זיך פֿולקום אַסימילירן אין דעם אוקראַיִנישן שטאָטישן שטייגער, וועט אין אַ פּאָר דורות אַרום מסתּמא אינגאַנצן פֿאַרשווּנדן ווערן די דיפֿערענץ צווישן זיי און עכטע אוקראַיִנישע שטאָטישע בירגער. אויב אָבער מיר וועלן פּרוּוון זיך פֿאָרשטעלן, אַז געוויסע אומשטאַנדן זאָלן פֿירן דערצו, אַז די אײַסאָרן זאָלן זיך ניט קאָנען פֿולקום אַסימילירן און בײַ זיי זאָל זיך מיט דער צײַט אויסבילדן עפּעס אַ מין נײַע אײַסאָריש־רוסיש־אוקראַיִנישע שפּראַך אין די באַדינגונגען פֿון
[55] אַ ספּעציפֿישן לעבנס־שטייגער. דעמאָלט וואָלטן אָט די ספּעציפֿישע שטריכן, אַמאָל קוים באַמערקבאַרע איצט, אין אָנהייב פֿונעם פּראָצעס, ניט נאָר ניט פֿאַרשווּנדן געוואָרן, נאָר פֿאַרקערט, אַלץ מער און מער זיך אַנטוויקלט. די דײַטשישע קונסט־ווערק, וואָס ייִדן האָבן דעמאָלט איבערגענומען, האָבן ניט געקאָנט בלײַבן בלויז אַלס דײַטשישע. ייִדן האָבן איבערגענומען די דײַטשישע שפּראַך, אויך ניט וויניק מינהגים האָבן זיי איבערגענומען בײַ די דײַטשן. די ייִדן זײַנען אָבער ניט געוואָרן קיין דײַטשן און דאָס איבערגענומענע איז ניט געבליבן ווי ווילד־פֿלייש, עס איז שעפֿעריש איבערגעאַרבעט און איבערגעדיכטעט געוואָרן.

די ערשטע יאָרהונדערטער, אין דעם קאָן מען ניט צווייפֿלען, איז אָבער קלאָר, אַז חוץ דײַטשישע מעלאָדיעס האָבן דאָ געמוזט זײַן נאָך אַנדערע קאָמפּאָנענטן.

די מעלאָדיעס פֿון די ייִדישע פֿאָלקס־לידער, וואָס זײַנען פֿאַרשריבן פֿון סוף 19טן יאָרהונדערט, זײַנען ווײַט ניט ענלעך אויף דײַטשישע פֿאָלקס־מעלאָדיעס, זיי פֿאַרמאָגן אַן אייגנאַרטיקן סטיל און כאַראַקטער — און דאָס באַשטעטיקט אונדזער הנחה, אַז דאָ האָבן אומבאַדינגט געמוזט זײַן אויך אַנדערע קאָמפּאָנענטן, חוץ דײַטשישע פֿאָלקס־מעלאָדיעס.

דאָס איבערנעמען די דײַטשישע שפּראַך האָט געקאָנט פֿאָרקומען ניט אין איין אויגנבליק. דאָס איז זיכער געווען אַ דויערנדיקער פּראָצעס, וואָס האָט פֿאַרכאַפּט ניט איין דור און איז געגאַנגען מסתּמא ניט אָן קאַמף און קאָנפֿליקטן. צוערשט האָבן זיך אויסגעלערנט ריידן דײַטש בלויז יענע, וואָס האָבן געמוזט קומען אין באַריר צוליב געשעפֿט־ענינים מיט דײַטשן. אין שטוב מיט דער פֿרוי און קינדער, מיט אַלטע טאַטע־מאַמע, וואָס זײַנען מיטגעפֿאָרן (פֿרײַוויליק אָדער גיכער געצוווּנגען צוליב רדיפֿות און גזירות) האָט מען זיכער גערעדט אויף דער שפּראַך, מיט וועלכער מע איז געקומען קיין דײַטשלאַנד. נאָך דויערנדיקער איז אָנגעקומען די אָנזאַמלונג און דער איבערגאַנג צו נײַע שטייגערישע קונסט־ווערק. צי האָבן אָבער די ייִדישע מוטערס, וואָס זײַנען געקומען קיין דײַטשלאַנד, געקאָנט וואַרטן ביז זיי וועלן זיך אויסלערנען דײַטשישע וויגלידער אויף צו פֿאַרוויגן זייערע קינדער? ניין, זיי האָבן געזונגען יענע לידער, וואָס זיי האָבן מיט זיך מיטגעבראַכט, די דאָזיקע לידער זײַנען געווען אײַנגעקריצט אין זכּרון און זיי זײַנען באַליבט געווען — דאָס האָט מען איבערגענומען פֿון דער אייגענער מאַמען, פֿון דער באָבען און פֿון אַנדערע עלטערע פֿרויען. אויך אויף שׂימחות, געזעלשאַפֿטלעכע און פֿאַמיליען־פֿײַערונגען האָט מען מסתּמא אַ לאַנגע צײַט געזונגען דאָס, וואָס איז געווען פֿון לאַנג אָן אָנגענומען. דער דאָזיקער עלעמענט, אמת, פֿאַר אונדז ביז איצט אַן אומבאַוווּסטער, אַן איקס, מוז אָבער דיסקאָנטירט ווערן. ער האָט אַ לאַנגע צײַט געווירקט און איז לכתּחילה געווען אַ סך שטאַרקער פֿון דעם נײַעם, פֿון דײַטש, וואָס איז נאָר לעת־עתּה געווען אַ געשעפֿט־שפּראַך און ווייניק פֿאַרבונדן מיט אינטימע איבערלעבונגען. [53]

נאָך איין קאָמפּאָנענט מוז דיסקאָנטירט ווערן אין דעם פּראָצעס. דאָ האָב איך אין זינען די געזאַנגען, וואָס זײַנען פֿאַרבונדן מיט די תּפֿילות אויף העברעיִש. זיי האָבן פֿאַרנומען אַן אָרט ניט נאָר בעת דער גאָט־דינסט, נאָר אויך אויף אַ ברית, חתונה אד״גל, ווען דער חזן־פּראָפֿעסיאָנאַל אָדער דער מיטגליד פֿון דער קהילה, וואָס האָט געקאָנט די נוסחאָות פֿון תּפֿילה, האָט געזונגען פֿאַר דעם עולם. די דאָזיקע געזאַנגען איז ניט נייטיק און ניט מעגלעך געווען איבערצונעמען בײַ די דײַטשן. זיי האָט מען געזונגען פֿון גאָר אַלטע צײַטן. זיי זײַנען געווען הייליק און טראַדיציאָנעל. נײַע מעלאָדיעס, וואָס דער חזן האָט אַרײַנגעטראָגן אין דעם סינאַגאָגאַלן געזאַנג, איז דאָך געווען בלויז אַ קליינער טייל פֿון דעם.

שפּעטער, ווען די ייִדן וועלן מאַסנווײַז אויסוואַנדערן פֿון דײַטשלאַנד און זיך באַזעצן אין מיזרח־סלאַווישע לענדער, וועט צוקומען אַ נײַער עלעמענט: די פֿאָלקס־קונסט פֿון די סלאַווישע פֿעלקער, וואָס האָט אין אַ גרויסער מאָס באַווירקט די ייִדישע פֿאָלקס־קונסט. אָבער שוין אַפֿילו ביז דעם 16טן יאָרהונדערט מוזן גענומען ווערן אין באַטראַכט אַזעלכע דרײַ קאָמפּאָנענטן: די פֿאָלקס־קונסט, וואָס די ייִדן האָבן געבראַכט מיט זיך קיין דײַטשלאַנד; די סינאַגאָגאַלע געזאַנגען און צולעצט די דײַטשישע פֿאָלקס־קונסט. אַלטע מעלאָדיעס, וואָס מע האָט מיט זיך מיטגעבראַכט, האָבן געקאָנט לענגער אײַנגעהיט ווערן פֿון די (...). שוין (אָפּגערעדט) פֿון (...) וויכטיק (...) נאָר ווי (אַ) געזאַנג־מאַניר

וואָרט־טעקסטן פֿון די לידער זײַנען פֿאָרט אַמאָל פֿאַרצייכנט געוואָרן און אַ טייל דערפֿון איז צו אונדז דערגאַנגען, זײַנען די מעלאָדיעס, ווײַזט אויס, מיט קיין נאָטן־צייכנס קיינמאָל ניט פֿאַרשריבן געוואָרן. וועגן דער איין־איינציקער זאַמלונג פֿון ייִדישע לידער מיט נאָטן, וואָס איז געדרוקט אין פֿיורדאָ אינעם יאָר 1727, וועלן מיר רעדן שפּעטער.

מיר ווייסן אָבער, אַז בײַ אַ געוויסער צאָל עלטערע ייִדישע לידער איז פֿאַראַן די צושריפֿט ״בניגון...״, ד״ה עס ווערט אָנגערופֿן אַ פּאָפּולערע ליד, וואָס אויף איר מעלאָדיע דאַרף געזונגען ווערן אויך די געגעבענע ייִדישע ליד.

ווען מיר נעמען צונויף די אַלע אויפֿשריפֿטן ״בניגון״, וואָס מיר באַגעגענען בײַ די עלטערע לידער, באַקומט זיך דעמאָלט אַזאַ בילד: אין די עלטסטע יאָרהונדערטער, פֿון וועלכע מיר פֿאַרמאָגן געוויסע ידיעות (14–16 י״ה), זײַנען אָנגעגעבן כּמעט אויסשליסלעך מעלאָדיעס פֿון דײַטשישע פֿאָלקס־לידער, זעלטענער איטאַליענישע מעלאָדיעס[22]. אָנהייבנדיק פֿונעם 17טן יאָרהונדערט טרעפֿן מיר שוין גאָר זעלטן דײַטשישע מעלאָדיעס. אַמיינסטן ווערן בײַ די לידער, וואָס זײַנען צו
[51] אונדז דערגאַנגען פֿון דעם פּעריאָד, אָנגעגעבן די מעלאָדיעס פֿון פּאָפּולערע ייִדישע אָדער העברעיִשע לידער.

אַזוי ביזן 17טן יאָרהונדערט האָבן מיר: ״בניגון הערצאָג ערנסט״ (זייער אָפּט באַגעגנט זיך), ״שלאַכט אַם פּאַוויאָ״, ״עס וואַר אײַן שלאָס אין עסטערײַך״. אאַז״וו, אאַז״וו. פֿונעם 17טן יאָרהונדערט און שפּעטער: ״בניגון עקדה״ (״אַ שיין ליד פֿון ווין״) אויף דעם ווינער גירוש פֿון 1670 יאָר, געדרוקט אין פּראָג אַרום 1670 יאָר. אויף דעם זעלבן ניגון אויך אַן ״עשׂרת־הדברות־ליד״, פּראָג, 1665; ״בניגון אַדיר איום ונורא״ — קינות אויף כמעלניצקיס גזירות (גזירות תּ״ח); ״מזמור שיר ליום השבת״ פֿאַרפֿאַסט אין אַראַמיש פֿון מאיר משברשין, אויף ייִדיש איבערגעאַרבעט (1654 יאָר) איינער גימפּל סגל פֿון ווין, ״און דרויף געט דער ניגון פֿון אַקדמות״; ״בניגון אַני הגבר״ (דאָס נײַע קלאָג־ליד, 1708 יאָר); ״בניגון שוכני בתי חומר״ (אַ נײַע קלאָג־ליד פֿון 1719 יאָר); ״בניגון של המן באַחשוורוש־שפּיל״ (״איין נײַע קלאָג־ליד פֿון דער גרושי שרפֿה בקק פֿראַנקפֿורט״ — 11 יאַנואַר 1711); ״בניגון של הרבֿ רבי שמעון מפּראָג״ (״איין נײַע קלאָג־ליד פֿון גרוש טנהויזן״, 1721) אאַז״וו.

צי קענען מיר אויפֿן סמך פֿון די דאָזיקע ידיעות קומען צום אויספֿיר, אַז ביזן 17טן יאָרהונדערט האָבן ייִדן גענומען זייערע לידער דער עיקר מיט דײַטשישע מעלאָדיעס, און ערשט פֿונעם 17טן יאָרהונדערט האָבן זיי אָנגעהויבן שאַפֿן און אויסנוצן אויך אייגענע מעלאָדיעס? ניין, אַזאַ אויספֿיר וואָלט געווען פֿאַלש. ער וואָלט אַבסאָלוט ניט אַנטשפּרעכט דעם ווירקלעכן פּראָצעס, וואָס די ייִדישע פֿאָלקס־קולטור האָט דורכגעמאַכט.

קיין אַנדערע פֿאַקטישע ידיעות פֿאַרמאָגן מיר ניט און קאָנען זיי ניט קעגנשטעלן קעגן יענע, וואָס זײַנען צו אונדז דערגאַנגען. אויב אָבער מיר וועלן פּרוּוון טיפֿער זיך אײַנטראַכטן אין דער דאָזיקער פֿראַגע, וועט פֿאַר אונדז קלאָר ווערן, אַז אַזוינס האָט ניט געקאָנט פֿאָרקומען. אויפֿן גרונט פֿון די דײַטשישע דיאַלעקטן, וואָס די ייִדן האָבן אין דײַטשלאַנד איבערגענומען, האָט זיך געקאָנט אויסבילדן די שפּראַך ייִדיש נאָר דעמאָלט, ווען עס איז פֿאָרגעקומען דאָס צוזאַמענשמעלצן פֿון דײַטש מיט עלעמענטן פֿון העברעיִש און פֿון די סלאַווישע שפּראַכן. עפּעס ענלעכס האָט געמוזט
[52] פֿאָרקומען אויך אין דער מוזיק. אויב די דײַטשישע מוזיק האָט דאָ געשפּילט אַ געוויסע ראָלע אין

[22] אליהו בחור שרײַבט אין זײַן ״בבֿא־בוך״ (1507): ״איך זינג עס מיט איינעם וועלשן גיזאַנג״.

לה

אין אַן אַנדער ליבע־ליד באַגעגענען מיר אַזאַ בילד:

אוי, שפּאַצירן זײַנען מירביידע געגאַנגען,
דער וועג איז געווען פֿאַר אונדז שמאָל.
און הײַנט, אַז מיר גייען ביידע שפּאַצירן —
דער שליאַך איז געוואָרן פֿאַר אונדז ברייט.
(בער. 2. נומ. 71 און 73)

זייער אַ פֿאַרביקע אַנאַלאָגיע צו דעם דאָזיקן בילד געפֿינען מיר אין אַ סטראָפֿע אין דער לוסטיקער און וויציקער זאַמלונג "צוכט־שפּיגל" אָדער "מראה־מוסר" פֿון זעליקמאַן אולמא (פֿון דער משפּחה גענצבורגער. דער "צוכט־שפּיגל" איז צוערשט דערשינען אין האַנוי אין 1610 און נאָכדעם אַ סך מאָל איבערגעדרוקט). דאָרט ווערט געגעבן אַן איבערדיכטונג פֿון אַ וויציקער סענטענץ, וואָס ווערט געבראַכט אין תּלמוד (סנהדרין ז. 7 שפּ. 1)

דא די ליב וואר גרוס צווישן מיינם ווייב אונ' מיר.
אויך איינר שנייד פֿון שווערט לאג איך מיט מיר.
איצונדערט אין דער עלטר דא די ליב איז נימר אזו שטרענג.
איין בעט פֿון זעכציג אילן איז אונז צו ענג.[21]

מיר האָבן שוין דערמאָנט, אַז דער חילוק פֿון דעם ייִדישן פֿאָלקלאָר און פֿון דער ליטעראַטור אין די פֿאַרגאַנגענע יאָרהונדערטער געווען גאָר אַ קליינער, אָפֿט מאָל אַ קוים באַמערקבאַרער. [50]
די ליטעראַטור האָט אָנגעווענדט און אויסגענוצט אַ סך עלעמענטן, וואָס זײַנען טיפּיש פֿאַר דער מינדלעכער פֿאָלקס־קונסט.

דאָס, וואָס עס האָט זיך ביז איצט אײַנגעגעבן אויסצוקלאָרן, איז שייך בלויז צו אַ געוויסן עטאַפּ פֿון אָנהייב־פּעריאָד פֿון דער געשיכטע פֿון דער ייִדישער טאָנאַלער פֿאָלקס־קונסט און צו דעם איצטיקן צושטאַנד אירן. מיר קאָנען מיט דער גאַנצער זיכערקייט זאָגן, אַז די פֿאָלקס־לידער פֿון וועלטלעכן אינהאַלט האָבן געקלונגען אין דער ייִדישער סבֿיבֿה אויך אינעם 17טן און אינעם 18טן י"ה. מיר ווייסן אָבער לעת־עתּה ניט, ווי אַזוי האָט דעמאָלט אויסגעזען די ליד, ווען און ווו איז פֿאָרגעקומען דער איבערגאַנג צו איר איצטיקער פֿאָרם. דאָס איז אָבער שייך ניט בלויז צום פֿאָלקלאָר, נאָר אויך צו דער ליטעראַרישער פּאָעזיע, וואָס איז גראָד זייער קנאַפּ פֿאָרגעשטעלט אין די אָנגערופֿענע יאָרהונדערטער.

## 3
## די מעלאָדיק פֿון די עלטערע ייִדישע פֿאָלקס־לידער

צי איז צו אונדז עפּעס דערגאַנגען פֿון די מעלאָדיעס, אויף וועלכע מע האָט געזונגען ייִדישע פֿאָלקס־לידער אין די פֿריִערדיקע יאָרהונדערטער? — אַזוי גוט, ווי גאָרניט. אין דער צײַט, ווען די

[21] צינבערג, VI, ז. 301; זע אויך עריק — געשיכטע ז. 319.

Meine Thränen sind die Tinte,
Meine Wangen das Papier,
Meine Finger sind die Feder,
Damit schreib ich, Liebster, dir.

(Erk-Böhme II, № 722e)

[illegible]:

Meine Augen sind die Federn, meine Wangen das Papier,
Meine Thränen sind die Tinte, wenn ich schreiben will zu dir.

(ibid., № 722d)

אין אן אנדער ליבע-ליד באגעגענען מיר אזא בילד:

אוי, שפאצירן זײַנען מיר בײדע געגאנגען
דער וועג איז געווען פאר אונדז שמאל.
און הײנט, אז מיר גײען בײדע שפאצירן-
דער שלאס איז געוואָרן פאר אונדז ברײם.
(בער. 2. 71 און 78)

זײער א חאראקטעריסטישע אנאלאגיע צו דעם דאָזיקן בילד געפינען מיר אין א ספרדישע אין דער לוסטיקער און וויציקער זאמלונג „צוכט-שפיגל" פֿון „מראה מוסר" פֿון זעליגמאן אולמא (פֿון דער מיט-פערע גאָלצבורגער). דער „צוכט-שפיגל" איז צום ערשטן דערשינען אין האנוי אין 1610 און נאכדעם אסאך מאל איבערגעדרוקט). דארט ווערט געגעבן אן איבערדערציילונג פֿון א וויציקער מעשה, וואס ווערט געבראכט אין תלמוד (סנהדרין ז.7 ע"ב)

דא די ליב וואר גרויס צווישן מײן ווײב און מיר
אויף אײן שניד פֿון אײזן מעסער לאגן איך מיט איר,
איצונדערט, דא די ליב איז פֿרעמער אזוי שפרענג
אין בעט פֿון זעכציק אײלן איז אונדז צו ענג.

1) [illegible], VI, S. 301; [illegible] S. 319

מ. בערעגאָווסקי. עטיודן צו דער געשיכטע פֿון דער ייִדישער טאָנאַלער פֿאָלקס־קונסט. בלאַט 49

ווען מײַנע אויגן װעלן װערן טינטערס,
װעל איך שרײַבן בריװ צו דיר.
(בער. II, נומ.8)

אָדער פֿון אַ װאַריאַנט געבראַכט פֿון גינזבורג־מאַרעקן:

מײַנע פֿינגער װעלן װערן פֿעדער,
און מײַנע ליפּן איז בלאַס, װי פּאַפּיר,
פֿון מײַנע אויגן מיט מײַנע טרערן,
װעל איך שרײַבן ליבע־בריװ צו דיר.
(ג.־מ. נומ.210)

[49] די דאָזיקע סטראָפֿעס רופֿן אַרויס די אַסאָציאַציעס מיט די אַנטשפּרעכיקע בילדער אין אַקדמות. עס איז אָבער גיכער צו דערלאָזן, אַז דער פֿאָלקס־דיכטער האָט זיי פֿאַר דער ליבע־ליד גענומען ניט דירעקט פֿון אַקדמות, נאָר גיכער פֿון אַן עלטערער יידישער ליד. אַשטייגער, אין אַ ליד ״דאָס געטליך ליד״, װאָס איז פֿאַרפֿאַסט געװען פֿונעם מאיר בר׳ שמעון װערטירש (איינער פֿון די למדנים אין פּראָג ״דער אין דער אַלטשול טוט שיעורים זאָגן״), געדרוקט אין פּראָג בערך אין 1688, האָבן מיר די זעלבע בילדער:

װען די װטר אייטל טינט װאכן
די היאל אייטיל פפיר
דיא װעלדר אייטל דאכן
און אייטל טרייבר װערין איר
װער װאל גינוג טרייבן דיא גרוט לייכן גאט ?

דאָס זעלבע באַגעגענען מיר אויך אין אַ דײַטשיש פֿאָלקס־ליד:

Meine Thränen sind die Tinte,
Meine Wangen das Papier,
Meine Finger sind die Feder,
Damit schreib ich, Liebster, dir.
(Erk-Böhme II, № 722[c])

און אויך אַזאַ װאַריאַנט:

Meine Augen sind die Federn, meine Wangen das Papier,
Meine Thränen sind die Tinte, wenn ich schreiben will zu dir.
(ibid., № 722[d])

פֿון דער דײַטשישער פֿאָלקס־קולטור. אַלע דײַטשן אין די ייִדישע קאָלאָניעס האָבן זייער גוט גערעדט ייִדיש און אייניקע פֿלעגן אַפֿילו זיך גרויסן דערמיט, וואָס זיי באַנוצן אַ סך העברעיִשע ווערטער און אויסדרוקן. ייִדן האָבן גאָר זעלטן געקאָנט דײַטש ריידן. אָנהייבנדיק פֿון 1936 יאָר איז מיר אויסגעקומען צו מאַכן אַ היפּשע צאָל עקספּעדיציעס אויף צו זאַמלען פֿאָלקלאָר־מאַטעריאַלן אין די אַלטע ייִדישע קאָלאָניעס. פֿון דײַטשן, וואָס האָבן געוווינט אין די קאָלאָניעס, האָב איך פֿאַרשריבן ייִדישע לידער. ייִדן האָבן בדרך־כּלל קיין דײַטשישע לידער ניט געקאָנט. איך האָב באַגעגנט בלויז איין ייִדן, וואָס האָט פֿאַר דער רעוואָלוציע געדינט בײַ דײַטשן (גאָר, גאָר אַ זעלטענער פֿאַל — דינען בײַ אַ דײַטש, האָט ער געהייסן עסן טרייפֿס!). דער דאָזיקער ייִד האָט גערעדט גוט דײַטש און געקאָנט אַ סך פֿאַרשיידענע דײַטשישע לידער.

איך מיין, אַז דאָס איז ניט קיין צופֿאַל. ניט נאָר דערפֿאַר האָבן די ייִדישע קאָלאָניסטן ווייניק איבערגענומען בײַ די דײַטשן, ווײַל זיי (די ייִדן) זײַנען איצט געווען דאָ די מערהייט און די דײַטשן די מינדערהייט. אינעם 19טן יאָרהונדערט איז די ייִדישע פֿאָלקס־קולטור און פֿאָלקס־קונסט געווען גאַנץ אַן אַנדערע, זי האָט זיך מיט אַ סך שטריכן אָפּגעשיידט פֿון דער דײַטשישער פֿאָלקס־קולטור. צו יענער צײַט זײַנען די ייִדישע פֿאָלקס־מאַסן געשטאַנען אַ סך נעענטער צו דער פֿאָלקס־קונסט פֿון די סלאַווישע פֿעלקער, זי איז זיי געווען אַ סך נעענטער, איידער די דײַטשישע.

דאָס איז שייך צו די לעצטע יאָרהונדערטער. צו דער צײַט, ווען די גרעסטע צאָל ייִדן האָט געוווינט אין די מיזרח־סלאַווישע לענדער. ביזן 15טן, 16טן יאָרהונדערטער איז אָבער די ייִדישע פֿאָלקס־קולטור געשטאַנען אין די נאָענטסטע באַציִונגען מיט דער דײַטשישער. אין די פֿיקסירטע דײַטשישע פֿאָלקס־לידער פֿון יענער צײַט וועלן מיר געפֿינען ניט ווייניק עלעמענטן, וואָס זײַנען ביז איצט פֿאַרבליבן אין דער ייִדישער פֿאָלקס־ליד.

[48] נאָך איין מעלה פֿאַרמאָגט דאָס פֿאַרגלײַכן די ייִדישע פֿאָלקס־לידער מיט די דײַטשישע פֿאַר דער געשיכטע פֿון דער ייִדישער פֿאָלקס־קונסט. דײַטשישע פֿאָלקס־לידער האָט מען אָנגעהויבן פֿאַרשרײַבן און דרוקן פֿאַרהעלטנישמעסיק פֿרי. אָנהייבנדיק פֿונעם 16טן יאָרהונדערט איז צו אונדז דערגאַנגען אַ גאַנץ היפּשע צאָל דרוק־אויסגאַבעס און מאַנוסקריפּטן פֿון דײַטשישע לידער־זאַמלונגען. דאָס קאָן אונדז געבן די מעגלעכקייט אין אַ געוויסער מאָס צו כראָנאָלאָגיזירן אַ געוויסע צאָל ייִדישע פֿאָלקס־לידער, צו וועלכע עס וועט זיך אײַנגעבן אויסצוגעפֿינען פּאַראַלעלן אין די עלטערע דײַטשישע לידער־זאַמלונגען. דערבײַ וויל איך באַטאָנען, אַז ווען עס גייט די רייד וועגן אויסקלאָרן די קוואַלן פֿון דער ייִדישער פֿאָלקס־ליד, דאַרפֿן מיר אין זינען האָבן ניט בלויז גאַנצע לידער אָדער באַזונדערע סטראָפֿעס. מיר דוכט, אַז זייער פֿרוכטבאַר וואָלט געווען אויסצוגעפֿינען די וואָרצלען פֿון באַזונדערע פּאָעטישע אויסדרוק־מיטלען פֿון דער ייִדישער פֿאָלקס־ליד. אַזאַ אַרבעט וואַרט נאָך אויף דעם פֿאָרשער.

ניט נאָר אין דער דײַטשישער פֿאָלקס־קונסט דאַרפֿן מיר זוכן די וואָרצלען פֿון דעם ייִדישן פֿאָלקלאָר און פֿון די פּאָעטישע אויסדרוק־מיטלען פֿון דער ייִדישער פֿאָלקס־ליד. נעמען מיר, אַשטייגער, אַזאַ סטראָפֿע פֿון אַ ליבע־ליד:

ווען מײַנע פֿינגער וועלן ווערן פּענעס,
ווען מײַן האַרץ וועט זײַן אַ פּאַפּיר,

## לא

אַגבֿ, וועלן מיר אָפּמערקן, אַז אין דער זעלבער ליד פֿון ערק־בעהמעס זאַמלונג נומ. 495
האָבן מיר אויך אַ סטראָפֿע, וואָס איז נאָענט צו דער סטראָפֿע 1 פֿון דער ליד, וועלכע מיר האָבן
פֿריִער געבראַכט פֿון וואַליכס זאַמלונג (ז. 8).

3. Ach, wenn wilt du wegziehen,
Du mein höchster Trost?
Ach, wenn wilt du wiederkommen
Und daß du mich erlößt?..

אַן איבעריקער בײַשפּיל, וואָס באַווײַזט די נאָענטקייט פֿון אייניקע סטראָפֿעס פֿון אַ ייִדישער
ליד מיט אַ דײַטשישער ליד פֿון 16טן יאָרהונדערט, און פֿון אַ ליד פֿון וואַליכס זאַמלונג, — דאָס
באַשטעטיקט אויפֿן זיכערסטן אופֿן, אַז: ערשטנס, האָט די פֿאָלקלאָר־טראַדיציע ניט ווייניק
אײַנגעהיט פֿון די עלטסטע צײַטן, און צווייטנס, אַז די ליבע־ליד, טאַנץ־ליד א״אַנד, ״חוצפּה־לידער״, [46]
ווי קירכהאַן רופֿט זיי אָן, האָבן ניט אויפֿגעהערט צו לעבן אין דעם ייִדישן שטייגער אין אַלע
יאָרהונדערטער, און אַפֿילו אין די סאַמע פֿאַנאַטיש־פֿינצטערע עפּאָכעס האָט דאָס פֿאָלק אײַנגעהיט
די דאָזיקע פֿאַר אים טײַערע ווערק.

מע קאָן זיכער זאָגן, אַז בײַ אַ מער פֿאַרטיפֿערטן שטודיום פֿון דעם גענעזיס פֿון די פּאָעטישע
אויסדרוק־מיטלען פֿון דער ייִדישער פֿאָלקס־ליד וועלן מיר אימשטאַנד זײַן אויסצוגעפֿינען דעם
היסטאָרישן וועג אירן, זאָל זײַן כאָטש ווי אין אַ סכעמאַטישער פֿאָרם.

ווען מיר ריידן וועגן באַריר־פּונקטן פֿון דער ייִדישער און דײַטשישער פֿאָלקס־קונסט, קאָן דאָס
האָבן אַ שײַכות בלויז צו דער ערשטער העלפֿט פֿון איצטיקן יאָרטויזנט, יעדנפֿאַלס ניט שפּעטער,
ווי צום 16טן יאָרהונדערט, צו דער צײַט, ווען אין דײַטשלאַנד זײַנען געבליבן געציילטע ייִדישע
קהילות. נאָך דער אויסוואַנדערונג פֿון די ייִדן פֿון דײַטשלאַנד האָט שוין מער ניט געקאָנט זײַן
קיין קאָנטאַקט פֿון די ייִדישע פֿאָלקס־מאַסן מיט דער דײַטשישער קולטור. די ייִדישע ייִשובֿים אין
פּוילן, ליטע, ווײַסרוסלאַנד, אוקראַיִנע און אַנדערע לענדער פֿון מיזרח־אייראָפּע זײַנען שוין מיט קיין
פֿעדעם מער ניט פֿאַרבונדן געווען מיט דער דײַטשישער פֿאָלקס־קולטור. עס איז כּדאַי אָפּצומערקן
אַן אינטערעסאַנטן פֿאַל, וואָס לאָזט אַ סך צו לערנען אין דער הינזיכט. אין 19טן יאָרהונדערט איז
געוויסע ייִדישע מאַסן ווידעראַמאָל אויסגעקומען זיך נעענטער צוזאַמענשטויסן מיט דײַטשן. איך
האָב דאָ אין זינען די ייִדישע לאַנדווירטשאַפֿטלעכע קאָלאָניעס אין דרום־רוסלאַנד (די ערשטע
קאָלאָניע געגרינדעט אין 1807 יאָר).

אויף יעדע צען ייִדישע ווירטשאַפֿטן איז פֿון אָנהייב אָן אין יעדער קאָלאָניע געווען באַזעצט,
לויט דער פֿאַראָרדענונג פֿון די געהעריקע מלוכישע אָרגאַנען, איין דײַטשישע פֿאַמיליע (אַזוי
גערופֿענע ״מוסטער־ווירטשאַפֿט״). הייסט עס, אַז אין יעדער קאָלאָניע איז געווען ניט ווייניקער ווי
10 פּראָצענט דײַטשן. שפּעטער האָט זיך אין אַלע אַלטע ייִדישע קאָלאָניעס אויסגעטיילט אַפֿילו אַ
באַזונדערע דײַטשישע גאַס. ס׳איז אָבער מערקווירדיק, אַז אין די קאָלאָניעס זײַנען אומעטום די
דײַטשן שטאַרק באַווירקט געווען פֿון דער ייִדישער קולטור און די ייִדן האָבן כּמעט גאָרניט גענומען [47]

8. Wenn der best Wein im alten Faß wär,
Darin mußt er ersauren;
So wenn ein jungs Maidlein ein alten Mann nimmt
Ihr junges Herz muß trauren.

11. Und wär der Apfel noch so roth,
So findt man ein Würmlein drinnen;
So welche Jungfräulein säuberlich sein,
Die können viel falscher sinnen[20].

ניט נאָר דער אינהאַלט, די פֿאָרם און דעטאַלן פֿון די פּאָעטישע אויסדרוק־מיטלען (פֿיר־שורהדיקע סטראָפֿע, איינע און די זעלבע גראַמען בײַ דער צווייטער און פֿערטער שורה, פֿאַרגלײַכן א"אַנד), נאָר טעקסטועל פֿאַלן די דאָזיקע סטראָפֿעס צונויף כּמעט וואָרט אין וואָרט מיט די אַנטשפּרעכיקע סטראָפֿעס אין דער ייִדישער ליד, וואָס ווערט נאָך געזונגען אין אונדזערע צײַטן. ניט מער, דער אַלטער מאַן אין דער דײַטשישער ליד איז אין דער ייִדישער פֿאַרביטן אויף דעם אַלמן. דאָס איז אַ קלייניקייט, מע קען אָבער דערלאָזן, אַז אויך אינעם ייִדישן פֿאָלקלאָר־רעפּערטואַר זײַנען געווען וואַריאַנטן טאַקע מיט דעם אַלטן מאַן.

שוין אַלפֿרעד לאַנדוי, אין זײַן רעצענזיע אויף ש. גינזבורג און פּ. מאַרעקס לידער־זאַמלונג, האָט צווישן אַנדערן אָנגעוויזן, אַז צו דער סטראָפֿע מיטן עפּעלע זײַנען פֿאַראַן אַ סך פּאַראַלעלן אין
[45] דײַטשישע פֿאָלקס־לידער. ער גיט אָן די נומערן 495, 537־א און 679־ג פֿון דער אויבן
דערמאָנטער ערק־בעהמעס לידער־זאַמלונג און אויך פֿון אַנדערע זאַמלונגען.

לאַנדוי האָט אָבער אָנגענומען גינזבורגס־מאַרעקס הנחה, אַז די ייִדישע ליבע־לידער זײַנען אַנשטאַנען ערשט אין דער צווייטער העלפֿט פֿון 19טן יאָרהונדערט. דעריבער, מסתּמא, האָט ער ניט באַמערקט, אַז די ליד נום. 495 פֿון ערק־בעהמעס לידער־זאַמלונג איז איבערגעדרוקט פֿון אַ פֿלוג־בלאַט אַרום 1590.

דאָרט לייענט זיך די סטראָפֿע אַזוי:

7. Der Apfel ist rosenroth,
Es steckt ein Wurm darin;
Die Meidlein die seir hübsch und fein,
Sie führen ein falschen Sinn.

ערק־בעהמע באַמערקן, אַז דער פֿאַרגלײַך מיטן עפּעלע באַגעגנט זיך אין די פֿאָלקס־לידער זייער אָפֿט.

ס׳איז אָבער וויכטיק, אַז גראָד די דאָזיקע סטראָפֿע איז זייער נאָענט צו דער אַנטשפּרעכיקער סטראָפֿע פֿון וואַליכס זאַמלונג. הייסט עס, אַז ס׳איז ניט סתּם אַ פּאַראַלעלע סטראָפֿע אין אַ דײַטשישער פֿאָלקס־ליד, נאָר אַ סטראָפֿע, וואָס איז אינעם ייִדישן שטייגער נאָך פֿון וואַליכס צײַטן, ד״ה פֿון סוף 16טן יאָרהונדערט, באַקאַנט.

[20] Поставлен знак сноски, однако источник цитирования не указан.

**כט**

אויפֿן ערשטן בליק פֿאַרמאָגט די דאָזיקע ליד ניט קיין באַזונדערע שטריכן, וואָס זאָלן אונדז צווינגען צו פֿאַרטראַכטן זיך אויף דער פֿראַגע וועגן איר אַנטשטייונג־צײַט. די שפּראַך פֿון דער ליד האָט ניט קיין אַרכאַישע עלעמענטן, קיין ספּעציפֿישע שטייגער־שטריכן פֿון עלטערע צײַטן פֿאַרמאָגט זי אויך ניט. וועגן אָט דער ליד, ווי וועגן אַ סך אַנדערע ענלעכע באַשליסן מיר זייער גרינג, אַז דאָס זאָל זײַן אַ ליד פֿונעם 19טן יאָרהונדערט. דערווידערן קעגן דעם און אָנרופֿן אַן אַנדער צײַט, ווען די דאָזיקע ליד האָט געקאָנט אַנטשטיין, קאָנען מיר ניט — מיר האָבן ניט קיין אָנשפּאַר־פּונקטן [43]
דערצו.

עפּעס אַנדערש איז, ווען עס גיט זיך אײַן צו געפֿינען צו דער גאַנצער ליד אָדער צו באַזונדערע סטראָפֿעס פּאַראַלעלן אין די עלטערע לידער. צו דער דריטער סטראָפֿע געפֿינען מיר אין אַ ליד טאַקע פֿון וואַליכס זאַמלונג אַזאַ פּאַראַלעל:

עס איזט קיין אפיל זוא רוזן רוט:
עס שטעקיט איין וואורם דריין:
עס איזט קיין איידלן זא הפיט אונ׳ פֿיין:
עס פֿירט איין פֿלטין זין:

צי קאָן זײַן בײַ אונדז אַ מינדסטער ספֿק אין דעם, אַז די דאָזיקע סטראָפֿע לעבט נאָך אין דער ייִדישער פֿאָלקס־ליד פֿון אַלטע צײַטן?

קיינער פֿון די ליטעראַטור־פֿאָרשער פֿרעגט ניט אָפּ פֿ. ראָזענבערגס הנחה, אַז די גרעסטע צאָל לידער פֿון וואַליכס זאַמלונג, באַזונדער די לירישע ליבע־לידער אד״גל, זײַנען דײַטשישע פֿאָלקס־לידער, וואָס ייִדן האָבן איבערגענומען[19].

ווען איז די שפּראַך פֿון די פֿאָלקס־לידער, וואָס ייִדן האָבן געזונגען, געוואָרן ייִדיש, דאָס איז אַ פֿראַגע, וואָס איז ביז איצט לחלוטין ניט אָנגערירט. מע דאַרף רעכענען, אַז גראָד די פֿאָלקס־ליד האָט געקאָנט אײַנהיטן די דײַטשע שפּראַך אַ סך לענגער, איידער אַנדערע ליטעראַרישע זשאַנרען. פֿאַר אונדז איז דאָ אָבער וויכטיק צו מאַכן אַן אַנדער אויספֿיר. וואַליך האָט אין זײַן לידער־זאַמלונג פֿאַרשריבן 55 לידער. קלאָר, אַז מיט דער דאָזיקער צאָל שעפּט זיך ניט אויס דער רעפּערטואַר פֿון יענער צײַט. הייסט עס, אַז ניט בלויז מיט וואַליכס זאַמלונג קאָנען מיר זיך באַגרענעצן. מיר מוזן זוכן פּאַראַלעלן צו ייִדישע לידער אויך אין אַנדערע דײַטשישע לידער־זאַמלונגען פֿון יענער צײַט. וואַליכס זאַמלונג באַשטעטיקט אונדז די השערה, וואָס מע וואָלט [44]
געקאָנט מאַכן, ווען זײַן זאַמלונג זאָל ניט זײַן. דהײַנו: אויב מיר געפֿינען נאָענטע פּאַראַלעלן אין דער איצטיקער ייִדישער פֿאָלקס־ליד און אין דער דײַטשישער עלטערער פֿאָלקס־ליד, קאָנען מיר אויף זיכער באַשליסן, אַז ייִדן האָבן די דאָזיקע ליד איבערגענומען אין די עלטערע צײַטן און אײַנגעהיט ביז איצט. צו די סטראָפֿעס 2 און 3 פֿון דער נאָר וואָס געבראַכטער ליד ״עפּעלעך און באַרעלעך״ געפֿינען מיר אין אַ דײַטשישער פֿאָלקס־ליד פֿונעם 16טן יאָרהונדערט זייער נאָענטע סטראָפֿעס:

---

[19] זע אויך: י. צינבערג ב.6, זז. 104–109. עריק — געשיכטע פֿון ייִד. ליטעראַטור, ז. ווײַנרײַך — בילדער , ז.

אָט נעמען מיר, אַשטייגער, אַזאַ פֿאָלקס־ליד:

[1] עפּעלעך און באַרעלעך,
ווי ביטער זייַנען די קערעלעך,
אַ׳ דער אַלמן נעמט די מיידל,
באַגיסט זי זיך מיט די טרערעלעך.

[2] אַ גוטער ווייַן נ׳אַ שלעכטן פֿאַס,
הייבט ער אָן צו זויערן,
אַ׳ דער אַלמן נעמט די מיידל,
הייבט זי אָן טרויערן.

[3] אַז די עפּעלע איז רויט,
אַ ווערעמל דערינען.
אַ׳ דער אַלמן נעמט די מיידל,
ווערט ער פֿאַלש אין זייַן זינען.

[42] די דאָזיקע ליד האָב איך פֿאַרשריבן אין קיִעוו אין 1929 יאָר פֿון אַן עלטערער פֿרוי כענקינע פֿרומע, וואָס שטאַמט פֿון סטאַראָדוב, טשערניגאָווער געגנט. זייער אַ נאָענטער וואַריאַנט איז געדרוקט אין ״צייַטשריפֿט״ (ב. II–III, שפּ. 793, פֿאַרשריבן אין מינסק). וואַריאַנטן צו באַזונדערע סטראָפֿעס טרעפֿן מיר אין פֿאַרשיידענע לידער ביַי גינזבורג־מאַרעקן:

אַזוי צו סטראָפֿע 2 האָבן מיר דאָרט אַזאַ וואַריאַנט:
גוטער ביר אין אַ שלעכטער טון
הויבט דאָך אָן צו זויערן.
אַז די מיידל נעמט דעם אַלמן,
פֿאַרברענגט זי איר לעבן אין טרויערן.
(ג.־מ. נומ. 283, קאָוונער גוב.)

צו דער סטראָפֿע 3:
ווי די עפּעלע איז שיין און פֿייַן,
איז אַ וואָרעם אין דערינען.
וועלכע מיידעלע עס נעמט אַן אַלמן,
האָט זי אַ פֿאַלשן זינען.
(ג.־מ. נומ. 284, ווילנע)

און אויך אַזאַ וואַריאַנט:
ס׳איז גאָר ניטאָ קיין עפּעלע,
וואָס זאָל ניט זייַן קיין וואָרעם אין ד׳רינען.
ס׳איז גאָר ניטאָ קיין מאַנספּערזאָן,
וואָס זאָל ניט האָבן קיין פֿאַלשן זינען.
(ג.־מ. נומ. 80, קאָוונער גוב.)

צו סטר. 3 :

קומען וועל איך צו דיר קומען,
נאָר טרייסטן קאָן איך דיך נישט.
ליבן ליב איך דיך געזונט פֿון האַרצן,
נאָר נעמען דושינקע, קאָנען מיר זיך ניט[18].

די נאָענטקייט צווישן די געבראַכטע סטראָפֿעס פֿון דער פֿאָלקס־ליד און די געהעריקע סטראָפֿעס פֿון דער ליד פֿון אײַזיק וואַליכס זאַמלונג איז אויף אַזויפֿיל אָנזיכטיק און עס איז ניט נייטיק קיין באַזונדערע אַנאַליזן און דערקלערונגען. [41]

איך האַלט, אַז ווען אַפֿילו מיר זאָלן האָבן בלויז אָט דעם איינציקן בײַשפּיל, ווען סטראָפֿעס פֿון אַ הײַנטצײַטיקער ליבע־ליד ווײַזן אַרויס אַזאַ איבערראַשנדיקע נאָענטקייט צו סטראָפֿעס פֿון אַ ליבע־ליד פֿון 16טן יאָרהונדערט, וואָס איז באַקאַנט געוועזן אין דעם ייִדישן פֿאָלקלאָר־רעפּערטואַר, וואָלטן מיר שוין געקאָנט קאַטעגאָריש באַשליסן, אַז די פֿאָלקלאָרישע ליבע־ליד האָט ניט אויפֿגעהערט צו לעבן אין דעם ייִדישן שטייגער אין משך פֿון אַלע שפּעטערדיקע יאָרהונדערטער. נאַטירלעך, דערפֿון קאָנען מיר מאַכן אויך דעם אויספֿיר, אַז ניט אין וואַליכס צײַטן איז זי אויך צום ערשטן מאָל אָנגענומען געוואָרן. די געהעריקע סטראָפֿעס האָבן געקאָנט צו אונדז דערגיין ניט על־פּי צופֿאַל, נאָר אין אַ לעבעדיקן שטראָם פֿון דער פֿאָלקס־קונסט. דאָס איז אָבער ניט די איינציקע סטראָפֿעס, וואָס האָבן זיך אײַנגעהיט.

---

[18] אויף דער נאָענטקייט פֿון דער דאָזיקער פֿאָלקס־ליד צו דער ליד אין וואַליכס זאַמלונג האָט אָנגעוויזן י. צינבערג אין זײַן בוך "געשיכטע פֿון ליטעראַטור בײַ ייִדן", ב.6, ז.107.
אַגבֿ, וועלן מיר באַמערקן, אַז דעם מאָטיוו פֿון דער סטראָפֿע 4 (דער בחור הייסט דעם מיידל וואַרטן אויף אים נאָך איין יאָר), און פֿון סטר. 5 (דאָס מיידל איז גרייט אויף אים צו וואַרטן), באַגעגענען מיר אויך אין די פֿאָלקס־לידער פֿון אונדזער צײַט:

אַשטייגער:

זאָג מיר צו, אַז דו וועסט מיך נעמען,
וואַרטן וועל איך אויף דיר צוויי־דרײַ יאָר.
צוויי־דרײַ יאָר וועל איך אויף דיר וואַרטן,
אַפֿילו פֿינף יאָר איז אויך כּדאַי.
(קיפּניס II, ז.27)

אָדער:

שווערן שווער איך דיר בײַ גאָט און מענטשן,
אַז וואַרטן וועל איך אויף דיר צוויי־דרײַ יאָר.
(אונדזער פֿאָלקלאָר־אַרכיוו. A 62/1)

און אויך אַזוי:

נאָר ניעוזשעלי ביסטו אַזאַ מין מיידל,
זאָלסט אויף מיר ניט וואַרטן אַ יאָר דרײַ, אוי, אוי.
דרײַ יאָר וועל איך אויף דיר וואַרטן
אַפֿילו צען איז אויך כּדאַי...
(בערעגאָווסקי, פֿעפֿער. ייִד. פֿאָלקס־לידער, ז.118)

## כו

[39] אין וואַליכס זאַמלונג טרעפֿן מיר אַזאַ ליד:

[1] אייא ווארום ווילשטו הין וועקין ציהן:
מיין הערץ מיין אייניגט טרושט:
אונ' ווען ווילשטו ווידר הער קומן:
אונ' דש דו מיך ארלויזט:

[2] רעכט מיטן אין דעם מייאון:
ווען אל דש בליאון טוט:
ווען זיך דיא טוכין וולד פויגליין:
ארמייאון מיט אנדרי טירליך גוט:

[3] אונ' ווען איך טון ווידר הער קומן:
ווש העלפֿט עש אבר דיך:
ליב וויל איך הבין:
אבר נעמין וויל איך דיך ניכֿט:

[4] אך מיידלן ווילשטו פֿרייאון:
זא הר מיינר נאך איין יאר:
קומט מיר קיין אנדרי אין מיינן זין:
זא נעם איך דיך נוך פויר וואר:

[5] איין יאר וויל איך וורטין:
איין יאר גיט בלד דאר הין:
אוב דיר קיין אנדרי:
מעכֿט קומן אין דיינם זין:[17]

אין אַ ליבע־ליד, וואָס געפֿינט זיך אין גינזבורג־מאַרקעס זאַמלונג (נומ. 178) באַגעגענען מיר ביז גאָר נאָענטע פּאַראַלעלן צו די סטראָפֿעס 1 און באַזונדערס פֿון דער סטראָפֿע 3.

[40] צו סטר. 1 :
אוי, עלנט בין איך געבליבן,
אוי, עלנט, אַזוי ווי אַ שטיין...
בעטן בעט איך דיר, מײַן טײַער לעבן,
קומען זאָלסטו צו מיר צו גיין.

[17] לויט אַ פֿאָטאָ־קאָפּיע פֿון וואַליכס זאַמלונג, וואָס געפֿינט זיך אינעם שטיף־אַרכיוו פֿון קאַבינעט פֿאַר ייִדישער קולטור בײַ דער וויסנשאַפֿט־אַקאַדעמיע פֿון אוססר (קיִעוו).

האָבן געקאָנט אַנטשטיין ערשט אין דער צווייטער העלפֿט פֿון דעם 19טן יאָרהונדערט, אונטער דער ווירקונג פֿון די נײַע געזעלשאַפֿטלעכע אידעען, וואָס האָבן באַווירקט די ייִדישע מאַסן (דער עיקר השׂכּלה).

י.ל. כּהן, דער פֿאַרשטאָרבענער ייִדיש־אַמעריקאַנישער פֿאָלקלאָריסט, האָט די גרויסע פֿאַרדינסטן, וואָס ער האָט גרונטלעך קריטיקירט גינזבורג־מאַרעקס הנחה וועגן דער אַנשטייונג־צײַט פֿון די ייִדישע ליבע־לידער און האָט ריכטיק דערוויזן, אַז שוין אין 16טן יאָרהונדערט האָבן ייִדן געזונגען ליבע־לידער.

אײַזיק וואַליכס לידער־זאַמלונג ציילט 55 לידער. די דאָזיקע קליינע צאָל שעפּט זיכער ניט אויס דעם דעמלטיקן לידער־רעפּערטואַר. וויכטיק איז אָבער דאָס, וואָס די לידער זײַנען פֿאַרשיידנאַרטיקע. דאָ האָבן מיר לירישע ליבע־לידער, טאַנץ־לידער, חתן־כּלה לידער, סאַטירישע לידער, פֿריילעכע פּורים־לידער, גוזמאָות און ליגן־לידער, עלעגישע לידער און אַפֿילו אַן עראָטיש־אויסגעלאַסענעם פּאַמפֿלעט. אָבער אַליין דאָס, וואָס בײַ וואַליכן זײַנען פֿאַראַן ליבע־לידער, וואָס ייִדן האָבן געזונגען אין 16טן יאָרהונדערט, זאָגט נאָך גאָרניט צו דעם, אַז אַזעלכע לידער האָט מען געזונגען אויך אין דעם 17טן און אין דעם 18טן י״ה. מיר ווייסן, אַז אַ סך פֿרישע קוואַלן, וואָס האָבן געשטראָמט אין דער ייִדישער ליטעראַטור נאָך אינעם 16טן יאָרהונדערט, זײַנען אַזוי ווי [38] אויסגעטריקנט געוואָרן אינעם 17טן און אין דער ערשטער העלפֿט 18טן יאָרהונדערט, אין דעם פּעריאָד, ווען עס האָט געהערשט בלויז די ליטעראַטור פֿון מוסר און דידאַקטיק. ערשט פֿון סוף 18טן יאָרהונדערט הייבט אָן די ייִדישע ליטעראַטור ווידער צו עטעמען מיט פֿרײַער און פֿרישער לופֿט. צי האָט דאָס זעלבע אפֿשר אויך געטראָפֿן מיט דער פֿאָלקס־קונסט: די וועלטלעכע און ערדישע מאָטיוון פֿון דער פֿאָלקס־ליד אין 16טן יאָרהונדערט אויך דאָ ניט אַרויסגעשטויסן געוואָרן דורך דער פֿרומער ליד?

דער אָנגריף אויף די ״חוצפּה־לידער״, ווי קירכהאַן האָט אָנגערופֿן די פֿאָלקס־לידער, איז טאַקע געווען זייער גרויס. ניט נאָר מיט שטראָף־רייד איז מען קעגן זיי אַרויסגעטראָטן, נאָר מע האָט זיך באַמיט צו שאַפֿן לידער, וואָס

...פֿיל דינים פֿון אלי טאג אונ׳ שבתות ויום טובים זיינין דרינן גמעלט
אונ׳ וואול נאך גזאנג אונ׳ גריים גשטעלט.
אך גישטעלט דיא מוזיק צו מאכן בקאנד.
דורך ארפֿארינג בייא איינים מוזיקאנד.
דען רעכטן ניגון.[16]

הייסט עס, אַז מע האָט ספּעציעל געשאַפֿן לידער, באַשטעלט בײַ אַ מוזיקער צו שאַפֿן (אָדער צופּאַסן פֿאַר זיי) מעלאָדיעס און דערמיט געהאַט אַרויסצושטויסן די פֿאָלקס־לידער. איז פֿאַר אונדז וויכטיק אויסצוקלאָרן: צי ס׳זײַנען פֿאַראַן וואָסערע־ס׳ניט־איז פּעדעס, וואָס פֿאַרבינדן די איצטיקע ייִדישע פֿאָלקס־ליד (ריכטיקער: די פֿאָלקס־ליד, וואָס איז אונדז באַקאַנט פֿאַר די לעצטע פֿופֿציק יאָר) מיט די ליבע־לידער פֿון אײַזיק וואַליכס זאַמלונג?

יאָ, אַזוינס איז פֿאַראַן.

---

16 פֿון דער הקדמה צו די לידער פֿון א. קירכהאַנס פֿריִער דערמאָנטער זאַמלונג ״שמחת הנפש״, 2טע טייל.

[36] מע האָט זיך געקוויקט מיט אַ שאַרף און געפּעפּערט וואָרט, מיט אַ וויציקן אויסדרוק, מיט אַ שטיפערישן איינפאַל.

דאָס לעבן פֿון די מאַסן און די פֿאָלקס־קונסט איז געווען גאָרניט אַזוי איינזייטיק און איינטאָניק. דער ייִדישער פֿאָלקס־מענטש איז ניט אַלעמאָל אַרומגעגאַנגען פֿאַרזאָרגט און פֿאַרמרה־שחורהט. דערביי מוזן מיר נאָך געדענקען די ראָל פֿון די עלטערע ייִדישע באָהעמע־לייט, פֿון די שפּילמענער, לצים, נאַרן, פֿריילעכע ייִדן, מאַרשאַליקעס, כּלי־זמר, וואַנדערנדיקע חזנים און משוררים, פּורים־שפּילער אאַז״וו, אאַז״וו. אויך אָט די פֿאָלקס־קינסטלער האָבן אַלעמאָל געפּילט אויף זיך די אומצופֿרידנקייט פֿון רבנים און פּריידיקער. זיי האָבן אָבער געטריי געטראָגן די קונסט אין די מאַסן.

די האַנט־געשריבענע זאַמלונג פֿון פֿאָלקס־לידער, וואָס אייזיק וואַליך האָט צונויפֿגעשטעלט אין סוף 16טן יאָרהונדערט און וואָס האָט זיך איינגעהיט ביז אונדזערע צייטן (געפֿינט זיך אין אָקספֿאָרדער ביבליאָטעק), און די פֿאָלקלאָר־מאַטעריאַלן, וואָס זיינען פֿאַרשריבן געוואָרן זינט דעם לעצטן פֿערטל פֿונעם פֿאָריקן יאָרהונדערט, די צייט, ווען מע האָט צוערשט גענומען מער־וויניקער סיסטעמאַטיש זאַמלען דעם ייִדישן פֿאָלקלאָר, — דאָס איז דאָס גרונטיקע, וואָס מיר פֿאַרמאָגן ביז איצט פֿון דעם ייִדישן פֿאָלקלאָר־אוצר. פֿון דעם דאָזיקן מאַטעריאַל קאָנען מיר באַקומען ניט בלויז די פֿאָרשטעלונג וועגן דער ייִדישער פֿאָלקס־קונסט אין יעדערער פֿון די דאָזיקע צוויי ווייט אָפּשטייענדיקע עפּאָכעס, נאָר אויך דעם היסטאָרישן וועג, וואָס דער פֿאָלקלאָר האָט דורכגעמאַכט פֿאַר דער גאַנצער צייט. די צווייטע אויפֿגאַבע איז גאָר־גאָר אַ שווערע, אָבער ניט קיין אוממעגלעכע. פֿאַרשטייט זיך, אַז דאָ גייט די רייד ניט וועגן אויפֿשטעלן דעם גאַנצן קאָנקרעטן לידער־רעפּערטואַר פֿון אַלע יאָרהונדערטער. עס גייט די רייד בלויז וועגן די גרונט־ליניעס פֿון דער היסטאָרישער אַנטוויקלונג[15].

[37] אָט נעמען מיר, אַשטייגער, אַזאַ פֿראַגע. אין די פֿאָלקלאָר־מאַטעריאַלן, וואָס זיינען אויפֿגעזאַמלט געוואָרן אין סוף 19טן יאָרהונדערט, פֿאַרנעמט די ליבע־ליד (פֿון פֿאַרשיידענעם כאַראַקטער — לירישע, באַלאַדעס א״אַנד) איינעם פֿון די אָנגעזעענסטע ערטער סיי לויט דער צאָל און סיי לויט דער איכות. פֿאַר די פֿאָרשער פֿונעם ייִדישן פֿאָלקלאָר איז דאָס געווען אַן אומפֿאַרשטענדלעכע דערשיינונג. פֿאַר דעם שטייגער־לעבן פֿון די ייִדישע מאַסן אין מיזרח־אייראָפּע, ווי זיי האָבן עס באַטראַכט, האָט די ליבע־ליד בכלל קיין אָרט ניט געקאָנט האָבן. די געוויסע צאָל ליבע־לידער, וואָס די ייִדישע מאַסן האָבן געזונגען, איז דאָך אָבער געווען אַ פֿאַקט, וואָס מע האָט אים ניט געקאָנט פֿאַרשווייגן. האָבן די ליטעראַטור־ און פֿאָלקלאָר־פֿאָרשער (ווינער, גינזבורג־מאַרעק און נאָך זיי נאָך אַנדערע) אַרויסגעשטעלט די הנחה, אַז די ייִדישע ליבע־לידער

[15] אָנרופֿנדיק אייזיק וואַליכס זאַמלונג, האָב איך דאָ אין זינען בלויז דעם פֿאָלקלאָרישן לידער־רעפּערטואַר. דעם ייִדישן פֿאָלקס־טעאַטער האָט אַ ביסל מער אָפּגעגליקט אין הינזיכט פֿון איינהיטן עלטערע מאַטעריאַלן. חוץ די צוויי קליינע פּורים־פֿאַרסן, וואָס מיר טרעפֿן אין וואַליכס זאַמלונג, האָבן מיר נאָך אונדזערע כּתבֿ־ידן פֿון אַחשוורוש־שפּיל (1697) און געדרוקטע אויסגאַבעס פֿון 18טן, 19טן און אַפֿילו 20טן י״ה. דאָ רייד איך בלויז וועגן פֿאָלקס־אויסגאַבעס, די אַ״ג קאָפּיקע־ביכעלעך און ניט וועגן פּובליקאַציעס פֿון פֿאָלקלאָריסטן אָדער באַזונדערע פֿראַגמענטן פֿון פּורים־שפּילן, וואָס שרייבער, מעמואַריסטן אַד״גל האָבן געבראַכט אין זייערע ווערק.

פֿון אָנהייב 18טן י״ה האָבן מיר אַזאַ שטייגער־בילד געשילדערט פֿונעם פֿרומען אלחנן קירכהאַן, דעם מחבר פֿון דער לידער־זאַמלונג "שׂמחת הנפֿש", 2טע טייל (פֿיורדא 1727):

וועז מײן װדן דרטנת הן דבֿר גדול או קטן:
מיז מעטה טטן.
װזט מין זיא קײן דבֿר קדוטה קומן:
תיכך װערין זיא טװאפֿין מודר טװוין:
מעניך מאל טוכן זיא טטיפּטן מוכ׳ רמאורין.
מוכ׳ כטים ובתּװת מיר קװת װזין הערין װיא די הורין: [35]
מוכ׳ װזין זיך כיט אפ װערין.
דט מן מיטן מין דער דרטה מוז מויך הערין:
װען דיא דרטה מיז פֿר בײא:
קומן װידר די חולפא װידר מרבײא.
טוכין יוחלין מוכ׳ טמאלין מוכ׳ זיכגין:
מיט הענד מוכ׳ פֿיס טוכען קלאפין מוכ׳ מויך דעם טיט טפרינגן:[13]

מיר וואָלטן געקאָנט ברענגען אָדער אָנווײַזן אַ סך גרעסערן מאַטעריאַל פֿון פֿאַרשיידענע קוועלן, ווו מיר האָבן קלאָרע אָנווײַזונגען אויף די פֿאַרשיידענע פֿאַרווײַלונג־פֿאָרמעס, וואָס זײַנען געווען פֿאַרשפּרייט בײַ ייִדן אין אייראָפּע אין משך פֿון די לעצטע פֿיר־פֿינף יאָרהונדערטער. רבנים, מגידים און סתּם פֿרומע ייִדן זײַנען ניט געווען צופֿרידן מיט די "חוצפּה־לידער", ווי קירכהאַן כאַראַקטעריזירט זיי, וואָס דער פֿאָלקס־מענטש און אַפֿילו פֿרויען און מיידלעך "טונין יוחצין און שאלין און זינגין", דערבײַ קלאַפּן זיי מיט די הענט און מיט די פֿיס און שפּרינגען אויף די טישן.

די לעבנס־לוסט פֿון די פֿאָלקס־מאַסן איז געווען גאָרניט אַזוי גרינג צו צוימען אַפֿילו אין דער ערשטער העלפֿט פֿון 18טן יאָרהונדערט, אין אַ צײַט, ווען עס האָט אין דער ליטעראַטור כּמעט אויסשליסלעך געהערשט דער פֿרומער ספֿר פֿון מוסר און דידאַקטיק. בלויז אין דעם פֿאָלקלאָר, אין די קונסט־ווערק, וואָס זײַנען דערגאַנגען פֿון מויל צו מויל, האָט דעמלט געלעבט אַ פֿונק פֿון וועלטלעכקייט. דאָ האָט דער פֿאָלקס־מענטש, דער האָרעפּאַשניק געפֿונען דעם אויסדרוק פֿאַר זײַנע עמאָציעס און איבערלעבונגען פֿון זײַנע פֿריידן און ליידן, פֿאַר זײַן ערדישער לעבנס־דורשט און לעבנס־לוסט. בײַ דער ערשטער בעסטער מעגלעכקייט האָט מען געזונגען, מע האָט געטאַנצט,[14]

---

[13] זע "שׂמחת הנפֿש", ייִדישע לידער מיט נאָטן פֿון אלחנן קירכהאַן, פֿאָטאָגראַפֿישער איבערדרוק פֿון דער ערשטער און איינציקער אויסגאַבע, וועלכע איז דערשינען אין פֿערדע אין יאָר 1727. מיט אַ קולטור־היסטאָרישן אַרײַנפֿיר פֿון ד״ר יעקבֿ שאַצקי, מאַקס נ. מײַזעל, ייִד. פֿאַרלאַג פֿאַר ליטעראַטור און ווויסנשאַפֿט, ניו־יאָרק, 1926. ז. 16–2, .3–4 זע די ליד:

אלי טאג טוא דט גזאנג זינגין
דען גאטט דינסט גיט פר אלי דינגין.

[14] Далее сверху над текстом есть надписи, сделанные другим почерком:

ווײַטער ווערט געזאָגט, אַז ביז דער חסידות איז געווען סאַמע מערערסטע... 19 פֿאָלקס־לידער («Дальше говорится, что до хасидизма было самое большее») и левее: «19 народных песен».

כב

ז׳ קומן דא הער אין אירן קורצן (פעלצן) ניט אויף דען גלאנץ (?)
אונ׳ טאנצן אל דען מלוה טאנץ
ז׳ זיינט אל אננדר גישפאנט
ז׳ כלה בוכן ז׳ אויך בעיי דער האנט

ווי מיר זעען, האָבן די פֿרויען און אַפֿילו די אַלטע ווײַבער ניט אין עצבֿות פֿאַרבראַכט די צײַט אויף דער חתונה: זיי האָבן געטאַנצט, געשפּרונגען ווי ציגן, געקראָכן ווי מורעשקעס און זיך געפֿרייט מיט דער כּלה. קורץ – מע האָט געהוליעט, געזונגען, געטאַנצט און, ווײַזט אויס, אַז כּלי־זמר האָבן אויך ניט געפֿעלט.

משה הענוכש, דער מחבר פֿון דעם "בראַנטשפּיגל" (די ערשטע צו אונדז דערגאַנגענע אויסגאַבע איז דערשינען אין באַזעל אין 1602 יאָר), דעם ענציקלאָפּעדישן האַנטבוך, וואָס נעמט אַרום כּמעט אַלע פֿאַלן פֿונעם איינפֿאַכן לעבן פֿון דער דעמלטיקער פֿרוי, קלאָגט זיך, אַז עס פֿעלן די זיטן: די ווײַבער מישן זיך אויס מיט די מענער אויף גאַסן און אויף סעודות, צי זײַנען דאָס פֿרײַנט אָדער נישט. יונגע ווײַבלעך טוען אָן שיינע קליידער, זילבער, גאָלד און פּערל, ווי פֿאַרצײַטן מיידלעך, זיי גלאָצן די מענער אין פּנים און טאַנצן, און די מיידלעך קאָנען צוליב זיי ניט טאַנצן. זיי ברענגען מיט קליינע קינדער און לערנען זיי אַזעלכע זאַכן פֿון קינדווײַז אָן[10].

[34] דער צווייטער פּאָפּולערער בוך פֿון יענער צײַט, דער "ספֿר לבֿ טובֿ" (דערשינען אין 1620) פֿאָדערט פֿון די פֿרויען אויסמײַדן דאָס זינגען, דאָס ריידן הויך, דאָס זיצן אין גאַס[11].

לייב בר׳ משה חזן וסופֿר, דער אויטאָר פֿונעם לידער־בוך "שירי יהודה" (1697) קלאָגט זיך אינעם פֿאָרוואָרט אויף די פֿאַרדאָרבענע מידות פֿון זײַנע דור־לײַט:

דיא איך האב אן פיל ארטין גיזעהן.
וואט אויף סעודת אונ׳ חתונות טוט גישעהן...

איז איין חתנה דא לויפן זיא תכף נאך דען עסין צום טנץ.
דאריבר איז פר שטערט דיא סעודת מלוה בלד גנץ.
עש בלייבן גאר ווניג זיצן אם טיש.
זיא לויפן ארום אז אין וואשיר דיא פיש.
אונ׳ ווען זיא שוין ווידר קומן צו דר דרשה.
דא איז איין גרוישה מהומה צו מאכין שוויגן העלפט קיין בקשה...

זיא שפילין דר וויל מיט דיא בתולות דיא בייא דר כלה זיצן.
אונ׳ טומן זאכין דיא ניט פיל נוצן.[12]

---

10 מ. עריק. "די געשיכטע פֿון דער יִדישער ליטעראַטור", זז. 293–292.

11 מ. עריק. "די געשיכטע פֿון דער יִדישער ליטעראַטור", ז. 269.

12 ציטירט לויט אלעזר שולמאַן, "שׂפֿת יהודית־אַשכּנזית וספֿרותה מקץ המאה הט״ו עד קץ שנות המאה הי״ח". יצא לאור... בהשגחת י. ח. טביוב. ריגא, תּרע״ג, ז. 204.

רעליגיעז־מיסטישן געזאַנג. וועגן דעם וועלן מיר רעדן שפּעטער. דאָ ווילן מיר באַשטרייַטן די באַהויפּטונג, אַז פֿאַרן אויפֿקום פֿונעם חסידיזם זייַנען די ייִדן אַרומגעגאַנגען פֿאַרזאָרגטע און פֿאַרמרה־שחורהטע, און בלויז אַ בלאַט גמרא, אַ פּרק משניות, אָדער אַ קאַפּיטל תּהילים איז געווען זייער גייַסטלעכע שפּייַז.

מיר וועלן דאָ ברענגען בלויז עטלעכע בייַשפּילן, וואָס ווייַזן, אַז דאָס לעבן פֿון די ייִדישע מאַסן האָט ניט געקאָנט אייַנצאַמען בלויז אין די רעליגיעזע דלד־אַמות. אַליין די רבנים און פֿירער פֿון די קהילות האָבן געמוזט נאָכגעבן אין דער הינזיכט.

אין דעם "ספֿר חסידים קטן" (געשריבן בערך אינעם יאָר 1473) באַגעגענען מיר אַזאַ שטעל:

"היט זיך ווייַט, דו קאָנסט ניט לוסטיק זייַן אויף דער וועלט ניט צו דער צייַט, סייַדן חנוכּה און פּורים זאָלסטו פֿרייען זיך פֿון גאָטס וועגן"[8].

אמת, דאָ זעען מיר ניט אין וואָסערע פֿאָרמעס עס האָט זיך אויסגעדריקט די פֿרייד. פֿון אַנדערע קוועלן דערוויסן מיר זיך, אַז אויף חתונות, בריתן און שׂימחות האָט מען געהוליעט, געטאַנצט און געזונגען אַ סך פֿריִער, איידער דער חסידיזם איז אויפֿגעשטאַנען. אין אַ כּתבֿ־יד, וואָס איז דאַטירט מיט 1504 יאָר (געפֿינט זיך אין דער אוניווערסיטעט־ביבליאָטעק אין קעמברידזש — ענגלאַנד) ווערן אַ סך קאָנקרעטער באַשריבן ייִדישע חתונה־מינהגים און פֿאַרווייַלונג־פֿאָרמעס (באַציט זיך צום סוף, מסתּמא, אויך צו דער צווייטער העלפֿט 15טן און אָנהייב 16טן י״ה).

זעכט דרויף לו חיינר ברוילפט ווען מחן רופט לו ולעכטן
וויח גערן כיווחך דט זי זיך גטעפטיק מעכטין
זח טטין זי חו דח הער חום די ברויט
חיר חיינט טיילט זינגחן חיר גר לויט
די חלר הופטטן כלה לידר
די זיינט גינוחן בון פסוקים חויט דער טידר (!) חַחַז״וו.[9] [33]

הייסט עס, אַ טייל פֿרויען האָבן אויף אַ הויכן קול געזונגען די שענסטע כּלה־לידער. אָבער ניט נאָר מיט געזאַנג אַליין האָבן זיך די געסט באַנוגנט. מיר לייענען ווייַטער:

לו דעם חלוה טחכל חוכ׳ מורגכט לו דער מייח
זו החבן זי ורייד חוכ׳ מעככרלייח
זח קריכן הער בחר די חלטן ורויחן חז די חון מייסן (חֲכמייסן – מורעטקעס)
טפריכגחן חוכ׳ הופן חז די גייטן (ליגן)

---

[8] גידעמאַן — "ייִדישע קולטור־געשיכטע", ז. 141.

[9] В оригинале статьи текст манускрипта передан неточно. Нам не удалось отыскать источник цитирования. Здесь приводим версию из критического издания: *Fox H., Lewis J. J*. Many Pious Women: Edition and Translation. Berlin; Boston: De Gruyter, 2011. (Studia Judaica. Forschungen zur Wissenschaft des Judentums. Band 62), где текст рукописи приведен полностью с переводом на английский язык. Цитируемые фрагменты находятся на с. 233 и 235.

אָפּגעטאָן אַ גרויסע אַרבעט אויף צו דערלערנען דעם עלטערן פּעריאָד און דעם וויַיטערדיקן
היסטאָרישן וועג פֿון ייִדיש און פֿון דער ליטעראַטור אויף ייִדיש. אַ סך מאַטעריאַלן פֿון דער שפּראַך־
און ליטעראַטור־געשיכטע קאָנען אונדז דינען אויך פֿאַרן שטודיום פֿון דער געשיכטע פֿונעם ייִדישן
פֿאָלקלאָר.

די ייִדישע קולטור־היסטאָריקער, די שפּראַך־ און ליטעראַטור־פֿאָרשער האָבן זיך אויך באַמיט
צו באַלויכטן די געזעלשאַפֿטלעכע פֿאַרהעלטענישן און דעם לעבנס־שטייגער פֿון די ייִדישע מאַסן
אין אייראָפּע. אַפֿילו דער פֿאַרהעלטנסמעסיק קליינער מאַטעריאַל, וואָס איז ביז איצט
אַרויסגעבראַכט, באַווייַזט באַשיינפּערלעך, אַז דאָס לעבן פֿון די ייִדן אין די פֿריִערדיקע
יאָרהונדערטער איז ניט געווען גייַסטלעך אָרעם און איינזייַטיק. ניט בלויז מיט רעליגיעזער
ליטעראַטור האָט מען זיך דעמלט באַנוגנט. עס איז גענוג צו דערמאָנען די גלענצנדיקע שפּילמאַן־
עפּאָכע אין דער ייִדישער ליטעראַטור (13טער, ביזן סוף 14טן י״ה), דעם פּעריאָד פֿון "בירגערלעכן
פּאַטאָס" (פֿון סוף 14טן ביזן סוף 16טן י״ה), דעם ייִדישן פֿאָלקס־טעאַטער (סוף 15טער, אָנהייב
16טער י״ה) אאַז״וו, אַז עס זאָלן פֿאַר אונדזערע אויגן אויפֿשטיין עפּאָכעס און פּעריאָדן פֿון רייַכער
וועלטלעכער שאַפֿונג. די ייִדישע מאַסע האָט געזוכט וועלטלעכע, גשמיותדיקע פֿרייד פֿון לעבן און [31]
איר פֿאַרקערפּערונג אין קונסט־ווערק. ס׳קאָן קיין ספֿק ניט זייַן, אַז אויך די עלטערע פֿאָלקס־קונסט
איז געשטאַנען אינעם ענגסטן קאָנטאַקט מיט דער ליטעראַטור, פֿון איר באַווירקט געוואָרן און אַליין
אויף איר געווירקט.

ווי עס ווייַזט אויס, זייַנען אָבער די אַלע פֿאַקטן, וואָס באַלויכטן די דאָזיקע פֿראַגע, ניט נאָר
ניט גענוג באַוווּסט געוואָרן די ברייטע קרייַזן ייִדיש־לייענער, נאָר זיי זייַנען ניט דערגאַנגען אַפֿילו צו
אייניקע פֿון די, וואָס פֿאַרנעמען זיך מיט פֿאָרשן באַזונדערע קולטור־דערשייַנונגען אין דעם עלטערן
פּעריאָד פֿון דער געשיכטע פֿון ייִדן אין אייראָפּע, אָדער די פֿאַקטן האָבן די דאָזיקע פֿאָרשער ניט
איבערצייַגט. אַזוי, אַשטייגער, באַגעגענען מיר אין אַן אַרטיקל "חסידות און נגינה" פֿון מ. אונגער
אַזאַ שטעל:

"מיר קאָנען זיך איצט ניט פֿאָרשטעלן, ווי אַזוי דאָס ייִדישע פֿאָלק האָט אויסגעזען ביז חסידות
איז אויפֿגעקומען, ווי אַזוי האָט מען זיך אויסגעלעבט בייַ אַ חתונה, ברית און שׂימחה. מיר ווייסן
נאָר, אַז פֿאַרן אויפֿקום פֿון חסידות זייַנען די ייִדן תּמיד אַרומגעגאַנגען פֿאַרזאָרגטע און פֿאַרמרה־
שחורהטע. שבת זייַנען זיי געזעסן בייַ זיך אין שטוב. אַ לערנער האָט געלערנט אַ בלאַט גמרא,
אַ פּראָסטער ייִד — אַ פּרק משניות, און אַ בעל־מלאָכה האָט "געריבן" אַ קאַפּיטל תּהילים".[7]

אויב עס קאָן טרעפֿן, אַז אַ ייִדישער פֿאָרשער זאָל איצט (אינעם 1946 יאָר) נעמען אַזוי
איינזייַטיק שילדערן דאָס לעבן פֿון די ייִדישע מאַסן ביזן 18טן יאָרהונדערט, דאַרף מען מיר ניט מיד
ווערן נאָכאַמאָל און נאָכאַמאָל איבערחזרן אַפֿילו בלויז יענע פֿאַקטן וועגן דעם קולטור־שטייגער פֿון
די ייִדן אין אייראָפּע, וואָס זייַנען ביז איצט שוין אונדז באַוווּסט, און מיט נאָך מער ענערגיע זוכן נייַע
מאַטעריאַלן, וואָס קאָנען העלפֿן אונדז נאָך רייַכער צו באַלויכטן די דאָזיקע פֿראַגע.

איך וויל דאָ ניט באַשטרייַטן אונגערס הנחה, אַז דער חסידיזם האָט זייער פֿיל מיטגעהאָלפֿן
דער אַנטוויקלונג פֿון דער ייִדישער פֿאָלקס־מוזיק. דער חסידישער שטייגער איז פֿול געווען מיט [32]
געזאַנג, און די פֿיל־פֿיל הונדערטער ניגונים, וואָס זייַנען געשאַפֿן און געזונגען געוואָרן, האָבן פֿאַר
אונדז אַ גרויסע ווערט. אָבער אויך די חסידישע נגינה איז ניט ריכטיק צו באַטראַכטן בלויז ווי אַ

[7] זש. «ייִדישע קולטור», ניו־יאָרק, נומ. 6, יון 1946, ז. 56.

טראָגט ווילקירלעך אַריַין פֿאַרשיידענע באַפּוצונגען און דריידלעך. דער ייִדישער פֿאָלקס־מענטש, [28]
וואָס האָט פֿון קינדוויַיז אָן איַינגעזאַפּט אין זיך די נוסחאָות פֿון דער תּפֿילה, וועט זייער גרינג
באַנעמען דאָס חזנישע געזאַנג און קאָנען עס צעגלידערן אויף זיַינע באַשטאַנד־טיילן. ער וועט ניט
נאָר אימשטאַנד זיַין נאָכגיין נאָך אַלע ענדערונגען פֿון די נוסחאָות, נאָר ער וועט באַמערקן דאָס
נייַע, וואָס דער קאָנקרעטער חזן טראָגט אַריַין אין זיַין געזאַנג.

הייסט עס, אַז די צוטריטלעכקייט פֿונעם מוזיקאַלישן פֿאָלקלאָר הענגט אָפּ ניט נאָר פֿון
דער איינפֿאַכיקייט פֿון די פֿאָלקס־מעלאָדיעס, נאָר פֿון דער גראָד איַינגעבירגערטקייט זייערע,
ריכטיקער געזאָגט, פֿון דעם געהעריקן מוזיקאַלישן סטיל, אינגאַנצן גענומען. ריטועלע קאַנאָניזירטע
מעלאָדיעס אָדער געזאַנגען, וואָס זיַינען אָנגענומען פֿון דורות און יאָרהונדערטער, קאָנען אַפֿילו
זיַין גאָר וויניק זינגעוודיק און דאָך זיַינען זיי צוטריטלעך און פֿאַרשטענדלעך פֿאַר דעם פֿאָלקס־
מענטש. עס איז געווען גענוג צו פֿאַררופֿן זיך אויף די טראָפּן, מיט וועלכע מע לייענט די תּורה. דאָס איז
גאָר־גאָר אַן אַלטע רעטשיטאַציע־סיסטעם, וואָס האָט שוין איצט אין אַ גרויסער מאָס פֿאַרלוירן
איר אויסדריקלעכקייט. די מעלאָדישע ליניע, וואָס באַקומט זיך פֿון די טראָפּן, איז זייער וויַיט פֿון
דער מוזיקאַלישער שפּראַך פֿון דער פֿאָלקס־קונסט. אמת, זי איז שוין אויף אַזוי־פֿיל וויַיט פֿון דער
איצטיקער מוזיקאַלישער שפּראַך, אַז עס איז נייטיק געווען אַריַינפֿירן אַ ספּעציעלן שטודיום פֿון די
טראָפּן פֿאַר אַלע קינדער, וואָס האָבן געלערנט אין די חדרים, איז געווען אַ מוז־זאַך אויסצולערנען
די מאָטיוון פֿון די טראָפּן און אַלע פֿרייַטיק מעבֿיר זיַין די געהעריקע סדרה. פֿאַר אַלע איבעריקע
תּפֿילה־נוסחאָות, וואָס זייער מוזיקאַלישע שפּראַך איז נעענטער צו דער איצטיקער מוזיק־שפּראַך,
איז אַפֿילו ניט נייטיק געווען אַזאַ "סעמינאַרישער" פֿאַרשטודיום.

קורץ — די מוזיקאַלישע שפּראַך פֿונעם מוזיק־פֿאָלקלאָר איז ניט אַלעמאָל פּרימיטיוו און
איינפֿאַך. זי איז אָבער אַלעמאָל פֿאַרשטענדלעך (אַלנפֿאַלס אין די ראַמען פֿון אַ נאַציאָנאַלן אָדער
קאַנטישן איינס), וויַיל זי איז אין אַ געוויסער מאָס די "מוזיקאַלישע מוטערשפּראַך", וועלכע דער [29]
פֿאָלקס־מענטש זאַפּט איַין פֿון קינדוויַיז אָן. נאַטירלעך, אַז דאָ קאָנען און מוזן זיַין פֿאַרשיידענע
שאַטירונגען לויט דער סבֿיבֿה־, קלאַס־אָנגעהעריקייט אד״גל. ניט אַלץ, וואָס איז נאָענט איין גרופּע
אָדער שיכט, איז אין דעם זעלבן גראַד נאָענט און פֿאַרשטענדלעך אַנדערע גרופּעס אָדער שיכטן.

## 2 [30]

## דער געשיכטלעכער וועג פֿון דעם ייִדישן לידער־פֿאָלקלאָר

ש. גינזבורג און פּ. מאַרעק, די אַרויסגעבער פֿון דער ערשטער גרעסערער זאַמלונג פֿון
ייִדישע פֿאָלקס־לידער, האָבן מיט רעכט אונטערגעשטריַיכט, אַז די פֿאָלקס־ליד איז פּונקט אַזוי
אַלט, ווי די שפּראַך. ווען עס וועט באַשטימט ווערן די צייַט, ווען די דייַטשישע דיאַלעקטן, וואָס
ייִדן האָבן איבערגענומען, האָבן אָנגעהויבן באַקומען די שטריכן פֿון ייִדיש, וועט דערמיט אַליין
פֿעסטגעשטעלט ווערן די אַנטשטייונג־צייַט פֿון דעם ייִדישן פֿאָלקלאָר.

די דאָזיקע אַלגעמיינע הנחה האָט דעמלט (אין 1901 יאָר) געקאָנט בלייַבן בלויז ווי אַ
סכעמע, וואָס האָט נאָך ניט געקאָנט קאָנקרעטיזירט ווערן.

פֿאַר די לעצטע פֿאַר צענדליק יאָר האָבן די ייִדישע שפּראַך־ און ליטעראַטור־פֿאָרשער

דער געשיכטע פֿון ייִדישער ליטעראַרישער פּאָעזיע (ווי אויך פֿאַר דער פּאָעזיע פֿון אַ סך אַנדערע פֿעלקער) איז אין דער מוזיקאַלישער טייל טיפּיש דער פֿאָלקלאָרישער מעטאָד, נאָר אויך אַפֿילו אַ סך פּאָעטן פֿון דעם 19טן יאָרהונדערט. די גרויסע עפּישע ווערק פֿון דער ייִדישער שפּילמאַן־עפּאָכע זײַנען געזונגען געוואָרן. אליהו בחור זינגט זײַנע ראָמאַנען מיט אַ "וועלשן ניגון". בײַ אַלע ייִדישע היסטאָרישע, דידאַקטישע א״אַנד עלטערע לידער, וואָס זײַנען צו אונדז דערגאַנגען, ווערט אַלעמאָל אָנגעגעבן דער ניגון, אויף וועלכן זיי ווערן געזונגען. אָבער אויך מיכל גאָרדאָן, ש. בערנשטיין, אַ. גאָלדפֿאַדן ביז שלום־עליכמען שאַפֿן אָדער פּאַסן צו זייערע לידער צו געזאַנג־מעלאָדיעס. דערבײַ ווערט בײַ זיי בײַ אַלעמען אָנגעווענדעט אויסשליסלעך דער מעטאָד פֿון מינדלעכער טראַדיציאָנעלער צופּאַסונג און פֿאַרשפּרייטונג פֿון די מעלאָדיעס. גאָר־גאָר זעלטן דריקט אַ פּאָעט אָדער אַ בדחן (אַ. גאָלדפֿאַדן, א. צונזער א״אַנד) זײַנע לידער מיט נאָטן. די גרעסטע טייל פּאָעטן באַנוגענען זיך אינעם 19טן יאָרהונדערט אַפֿילו דערמיט, וואָס זיי באַצייכענען די ליד (געוויינלעך זייער פּאָפּולערע), פֿונוואַנען זיי האָבן גענומען די מעלאָדיע.

מינדלעכקייט איז ניט נאָר אַ טעכניש מיטל אויף צו איבערגעבן די מעלאָדיע. דאָס הייסט, דער עיקר, אַז די מעלאָדיע דאַרף זײַן אַזוי געבויט, אַז זי זאָל זינגעוודיק זײַן און מע זאָל זי קאָנען גרינג און גלײַך איבערנעמען. דאָס אויפֿנעמען פֿאָלקס־מעלאָדיעס פֿאָדערט ניט פֿונעם זינגער קיין ספּעציעלע שטודיע, אַ ליד ווערט אויפֿגענומען אַזוי ווי פֿאַרבײַגייענדיק און אָפֿט אַפֿילו אָן אַ [27] מינדסטער אָנשטרענגונג. דאָס הייסט אָבער אין קיין פֿאַל ניט, אַז די פֿאָלקלאָרישע מעלאָדיעס זײַנען אומבאַדינגט פּרימיטיווע און איינפֿאַכע מעלאָדיעס. גאָר ניט ווייניק האָבן מיר דאָ זייער רײַך אַנטוויקלטע און אַפֿילו גאַנץ קאָמפּליצירטע מעלאָדיעס.

ווען מיר זאָגן, אַז די פֿאָלקלאָר־קונסט איז די קונסט פֿון די ברייטסטע פֿאָלקס־מאַסן, דאַרף דאָס גיכער באַטײַטן, אַז ניט יעדער איינציקער פֿאָלקס־מענטש איז טאַקע אימשטאַנד אַליין אויסצוזינגען אַלע מינים פֿאָלקלאָר־ווערק. די גראָד מוזיקאַלישע באַגאַבטקייט קאָן ניט זײַן בײַ אַלע אָן אויסנאַם איינע און די זעלבע. דאָ האָבן מיר אַלערליי גראַדאַציעס, אָנהייבנדיק פֿון אויסגעצייכנטע מוזיקאַלישע פֿעיִקייטן און שעפֿערישער באַגאַבונג ביז גאָר־גאָר שוואַכע, אַ סך נידעריקער פֿון מיטל־מעסיקע מוזיקאַלישע פֿעיִקייטן. אַלפֿאָלקישקייט פֿון דער מוזיקאַלישער קונסט דאַרף באַטײַטן ניט דווקא די קונסט פֿון דעם ווייניק פֿעיִקן פֿאָלקס־מענטש, נאָר פֿאַרקערט, פֿון דעם סאַמע פֿעיִקן, ווײַל ער איז אין גרונט דער שעפֿער פֿון דער פֿאָלקס־קונסט. אין זײַן שאַפֿונג באַנוצט אָבער אַפֿילו דער פֿעיִקסטער פֿאָלקס־קינסטלער בלויז יענע אויסדרוק־מיטלען, וואָס זײַנען אַלעמען באַקאַנט, אַלעמען צוטריטלעך און נאָענט.

אָבער דאָ מוזן מיר אָפּמערקן, אַז נאַציאָנאַלע גרענעצן שפּילן נאָך לעת־עתּה אַ גרויסע ראָל בײַם איבערנעמען אָדער אַפֿילו בלויז בײַם באַנעמען מוזיקאַלישע פֿאָלקלאָר־שטיק. איבערנעמען אַ געוויינלעכע ליד, וואָס עס זינגען, אַשטייגער, פֿאָלקס־כאָרן פֿון אייניקע קאַווקאַזער פֿעלקער, וואָלט פֿאַר אַ מענטשן, וואָס אים איז ניט באַקאַנט דער דאָזיקער סטיל, געווען זייער אַ שווערע און אַמאָל אַן אוממעגלעכע אויפֿגאַבע. פֿאַר די קאַווקאַזער פֿעלקער איז אַזאַ ליד ניט נאָר פֿאַרשטענדלעך און עס ווערט גרינג אויפֿגעזונגען, נאָר כּמעט יעדער איינער פֿון די דאָזיקע פֿעלקער קאָן אויך איבערנעמען אַזעלכע לידער און מיטזינגען מיטן כאָר. דער, וואָס איז ניט באַקאַנט מיטן ייִדישן חזנישן געזאַנג, וועט עס לכתּחילה אויפֿנעמען ווי אַ מין אומפֿאַרשטענדלעכע גראַגערײַ. עס וועט זיך אים אויסווײַזן, אַז דער חזן זינגט שעהענווײַז איינע און די זעלבע מעלאָדיע, אין וועלכער ער

אין מײַן אַרבעט "צו די אויפֿגאַבעס פֿון דער ייִדישער מוזיקאַלישער פֿאָלקלאָריסטיק"[5] האָב איך גענוי באַהאַנדלט די דאָזיקע רעאַקציאָנערע טעאָריעס. איצט וויל איך נאָך באַטאָנען, אַז דאָ גייט ניט אין דער אָפּשאַצונג פֿון דער קינסטלערישער ווערט פֿון דער סינאַגאָגאַלער מוזיק אַלס אַזעלכער. ס׳איז קיין ספֿק ניט, אַז צווישן די סקאַרבאָווע נוסחאָות קאָנען מיר טרעפֿן ניט נאָר מאָנאָטאָנע פּסאַלמאָדישע רעטשיטאַטיוון, נאָר אויך זייער רײַכע און אויסדרוקפֿולע מעלאָדיעס (מער אָדער ווייניקער פֿאַנאַנדערגעוויקלטע), און ניט ווייניק האַרציקע, רירנדיקע אינטאָנאַציעס און מאָטיוון. ביז ווי לאַנג אָבער די דאָזיקע מעלאָדיעס און נוסחאָות זײַנען אָנגעלאָדן מיט [25] אַסאָציאַציעס פֿון דעם ייִדישן רעליגיעזן שטייגער, קאָנען זיי ניט אָנגעווענדעט ווערן צוליבן אויסדרוק פֿון אַנדערע אידייען און אַנדערע עמאָציאָנעלע אינהאַלטן. די פּראַקטיק פֿון אייניקע ייִדישע קאָמפּאָזיטאָרן, וועלכע האָבן געפּרוווט אָנצווענדן סינאַגאָגאַלע אינטאָנאַציעס, אַשטייגער, פֿאַר לירישע ליבע־לידער, האָט באַשײַנפּערלעך באַוויזן די אומפּרוכטבאַרקייט פֿון דער דאָזיקער עובֿדא. עס באַקומט זיך גיכער דער אויסדרוק פֿון הומאָר, איידער ליריק[6].

דער פֿאָלקס־קינסטלער האָט זייער גוט געוווּסט די פּסיכאָלאָגישע אָנלאָדונג, וואָס מעלאָדיעס און נוסחאָות באַקומען אינעם שטייגער. אין אַן אַנטי־חסידיש ליד פֿון דעם משׂכּילישן פּאָעט ש. בערנשטיין ("מאַגאַזין פֿון ייִדישע לידער", זשיטאָמיר, 1869) "יללת צדיקים" ווערט פֿאָרגעשטעלט, ווי "גוטע ייִדן" קלאָגן זיך אויף זייער ביטער מזל, וואָס ווערט אַלץ ערגער און ערגער. אַפּיקורסים מערן זיך, מע האַקט די פּאות, מע גאָלט בערד און מע גלויבט מער ניט אין די "גוטע ייִדן". מע לאַכט פֿון זיי און מע באַשרײַבט זיי אין "המליץ", אין "קול מבֿשׂר". חוץ דעם:

טאַקע צווישן אונדזערע ייִדעלעך,
וואָס זײַנען אויף אונדז גרויסע מבֿינים,
מאַכן פֿון אונדז לידעלעך
און זינגען מיט אונדזערע ניגונים.
(אונטערגעשטרײַכט פֿון מיר — מ. ב.)

אויך דער פֿאָלקס־קינסטלער האָט געוווּסט, אַז צוליב סאַטירישע צוועקן איז דאָס אָנווענדן די חסידישע מעלאָדיעס אַן אויסגעצייכנט מיטל. אָנווענדן די דאָזיקע מעלאָדיק צוליב פּאָזיטיוון אויסדרוק איז דעמלט ניט מעגלעך געווען. יעדע פֿאַרשפּרייטע חסידישע מעלאָדיע האָט זיך גלײַך אַסאָציִירט מיט דעם חסידישן שטייגער. דאָס זעלבע איז שייך צו סינאַגאָגאַלע נוסחאָות.

אין גרונט איז דער פֿאָלקלאָר די קונסט פֿון די ברייטסטע האָרעפּאַשנע מאַסן. אין דער [26] פֿעאָדאַלער און קאַפּיטאַליסטישער געזעלשאַפֿט איז די ליטעראַטור אַ סך ווייניקער צוטריטלעך פֿאַר די ברייטע פֿאָלקס־מאַסן און דער מינדלעכער פֿאָלקלאָר איז אַמאָל דער איינציקער קינסטלערישער אויסדרוק פֿון זייערע אידעאַלן. אין דער מוזיקאַלישער טייל פֿאַרכאַפּט דער פֿאָלקלאָר אַ סך ברייטערע שיכטן, אָפּטמאָל אַפֿילו יענע, וואָס פֿאַר זיי איז די מינדלעכע פֿאָלקס־שאַפֿונג, אינגאַנצן גענומען, שוין מער ניט טיפּיש. ניט נאָר פֿאַר די פֿריִערדיקע יאָרהונדערטער פֿון

[5] אין דער זאַמלונג «פּראָבלעמעס פֿון פֿאָלקלאָריסטיק».

[6] זע, אַשטייגער, י. אַחרונס ראָמאַנס אויף י. פֿיכמאַנס טעקסט «יום יום אַני הולך למעונך» , פֿאַרלאַג «יבנה ברלין־ירושלים».

קאַטעגאָריש פֿון די תּפֿילה־נוסחאָות. דער מוזיק־פֿאָלקלאָר מײַדט אינגאַנצן אויס די סינאַגאָגאַלע מעלאָדיק. בלויז אין הומאָריסטישע און אין סאַטירישע פֿאָלקס־לידער פֿון פֿאַרשיידענעם כאַראַקטער און אינהאַלט ווערט אַמאָל אָנגעווענדעט אויך די עכטע סינאַגאָגאַלע מעלאָדיק, וואָס באַקומט דאָ אָבער שוין גאָר אַן אַנדער סעמאַנטישן באַטײַט. אין אַנדערע זשאַנרען פֿון דער שטייגערישער פֿאָלקס־מוזיק וואָלט איך ניט געקאָנט אָפּמערקן קיין איין און איינציקע ליד, צו וועלכער עס זאָל אָנגעווענדעט ווערן אַ מעלאָדיע, וואָס זאָל זײַן איבערגענומען פֿון דער סינאַגאָגאַלער מוזיק.

די אידייִש־קינסטלערישע אײַנשטעלונגען פֿון דער וועלטלעכער פֿאָלקס־קונסט איז גאָר ווײַט פֿונעם רעליגיעזן ריטוס. ווי פֿרום און גאָטספֿאָרכטיק דאָס מיידל זאָל ניט געווען זײַן, האָט זי ניט געקאָנט אָנווענדן פֿאַר די ליבע־לידער, וואָס זי האָט געזונגען, די אינטאָנאַציעס פֿון די תּפֿילות, וואָס זי האָט פֿון קליינווײַז אָן געהערט אין שטוב, אָדער פֿון די סקאַרבאָווע ניגונים, וואָס זי האָט געהערט שבת און יום־טובֿ, און אַפֿילו פֿון די תּחינות, וואָס זי האָט געהערט און איבערגענומען פֿון די פֿרויען. די מעלאָדיק פֿון די תּפֿילות, ניגונים אדג"ל איז דעמלט געווען אָנגעלאָדן מיט באַשטימטע אַסאָציאַציעס, וואָס זײַנען פֿרעמד געווען דעם כאַראַקטער פֿון די ליבע־לידער, דער אינהאַלט און כאַראַקטער פֿון די ליבע־לידער האָט געשטויסן דעם פֿאָלקס־קינסטלער צו שאַפֿן אויסדרוק־מיטלען (סײַ אין וואָרט, סײַ אין קלאַנג) פֿון אַנדערע קוואַלן און ניט פֿון תּפֿילות, נוסחאָות און אַנדערע רעליגיעזע געזאַנגען.

אויך אין די שטייגער־לידער וועלן מיר קיין סינאַגאָגאַלע מעלאָדיעס ניט געפֿינען. אָדער אַפֿילו אין די רעליגיעזע פֿאָלקס־לידער און אין די חסידישע געזאַנגען (די פֿאַרשיידנסטע ניגונים מיט און אָן ווערטער) וועלן מיר גאָר־גאָר זעלטן געפֿינען עכטע סינאַגאָגאַלע מעלאָדיק.

דערבײַ מוזן מיר אָבער געדענקען, אַז ניט אַלץ, וואָס מע האָט געזונגען אין בית־מדרש, ניט אַלע מעלאָדיעס, וואָס חזנים האָבן אַרײַנגעפֿירט אין דעם שבתדיקן און יום־טובֿדיקן דאַווענען, [24] דאַרפֿן מיר באַטראַכטן ווי עכטע סינאַגאָגאַלע מוזיק. עס קאָן בפֿירוש טרעפֿן, אַז די אָדער יענע קאָנקרעטע מעלאָדיע פֿון אַ פֿאָלקס־ליד אָדער פֿון אַ טעאַטער־שטיק אד״גל (דאָ האָב איך אין זינען ניט קיין הומאָריסטישע און סאַטירישע לידער) זאָל זײַן איבערגענומען דירעקט פֿון אַ חזן, וועלכער האָט אויף דער דאָזיקער מעלאָדיע געזונגען אַ געוויסע תּפֿילה. דאָס הייסט דאָך ניט, אַז די דאָזיקע מעלאָדיע געהער טאַקע צו עכטן סינאַגאָגאַלן נוסח. מיר האָבן גאָר אַ סך היסטאָריש באַשטעטיקטע פֿאַקטן, אַז די פּייטנים און חזנים האָבן פֿון לאַנג אָן גענומען אַרײַנפֿירן אין דעם סינאַגאָגאַלן געזאַנג אַ היפּש ביסל מעלאָדיעס, וואָס זיי האָבן איבערגענומען פֿון פֿאַרשיידענע אינטערנאַציאָנאַלע בפֿירוש וועלטלעכע לידער. רבנים האָבן אַלעמאָל קעגן דעם שאַרף פּראָטעסטירט, דאָס האָט אָבער ווייניק־וואָס געהאָלפֿן. הייסט עס, אויב דער פֿאָלקס־קינסטלער האָט אַמאָל עפּעס טאַקע איבערגענומען אויך בײַ די חזנים, איז דאָס נאָך קיין באַווײַז ניט, אַז דאָס איז סינאַגאָגאַל. אַליין דער חזן האָט אָפּטמאָל געמוזט ווערן דער "קאָנצערט־זינגער", כּדי צו באַפֿרידיקן דעם ברייטן עולם, וואָס האָט געגאַפֿט און געקוויקט זיך מיט אַ שיינער מעלאָדיע, כאָטש זי איז ניט גאָר עכט סינאַגאָגאַליש.

נאַציאָנאַליסטישע מאָטיוון האָבן באַוויגן אייניקע יידישע קאָמפּאָזיטאָרן און מוזיקאַלישע טוער פֿון דעם פֿאַררעוואָלוציאָנערן פּעריאָד צו שטעלן די פֿראַגע וועגן פּרימאַט פֿון דער סינאַגאָגאַלער מוזיק אין פֿאַרגלײַך מיט דעם וועלטלעכן שטייגערישן מוזיק־פֿאָלקלאָר.

געקאָנט באַקומען די געהעריקע אַנטוויקלונג — דאָס העגנגט שוין אָפּ פֿון אַנדערע סיבות. אין דער געגעבענער היסטאָרישער סיטואַציעס האָט ער אין בעסטן פֿאַל געקאָנט ווערן בלויז דער אויסדרוק פֿון דער גרויסער שטרעבונג פֿון די פֿאָלקס־מאַסן צום טעאַטער. דער קאָנקרעטער טעאַטער האָט קוים אײַנגעהיט די פּאָזיציעס, וואָס ער האָט אַמאָל דערגרייכט, אָבער אַליין איז ער געווען גענוג שוואַך, כּדי צו קאָנען ווערן דער טרעגער פֿון די נײַע אידייען, וואָס די צײַט האָט געבראַכט. די פֿאָלקס־ליד האָט אַלעמאָל אויפֿגעכאַפּט דאָס נײַע אין דעם געזעלשאַפֿטלעכן שטייגער. אין דער השׂכּלה־עפּאָכע האָט די פֿאָלקס־ליד פֿילבאַר רעאַגירט אויף די נײַע אידייען, וואָס די השׂכּלה־טוער האָבן געפּריידיקט. די רעוואָלוציאָנערע באַוועגונג אין די 90ער יאָרן און אַרום דער רעוואָלוציע פֿונעם 1905 יאָר האָט אַרויסגערופֿן אַ מענגע נײַע רעוואָלוציאָנערע לידער. דער פֿאָלקס־טעאַטער איז שוין אינעם 19טן יאָרהונדערט אַזוי ווי אויסגעשעפּט געווען, ער איז געבליבן כּמעט ווי אַן אַנאַכראָניזם. אין דעם שאַרפֿן און אײַנגעשפּאַרטן קאַמף פֿאַר טעאַטער, וואָס מיר האָבן אין פֿאַרלויף פֿונעם גאַנצן 19טן יאָרהונדערט, האָט שוין דער פֿאָלקס־טעאַטער, די פּורים־שפּיל, קיין דירעקטע ראָל ניט געקאָנט שפּילן. און דאָ איז אָבער שולדיק ניט דער פֿאָלקס־טעאַטער גופֿא. פֿאַרקערט, דער פֿאָלקס־קינסטלער איז בשעתּו געווען מאַקסימאַל אַקטיוו אינעם קאַמף פֿאַר טעאַטער. ער האָט ניט נאָר ניט דורכגעלאָזט די צײַט, ווען ער האָט געקאָנט פֿאַרכאַפּן די פּאָזיציע [22]
און אײַנבירגערן אינעם ייִדישן שטייגער דעם טעאַטער (זאָל זײַן כאָטש איין טאָג אין יאָר, אינעם טאָג פֿונעם פֿריילעכן פּורים־קאַרנאַוואַל), נאָר ער האָט די דאָזיקע פּאָזיציע אײַנגעהאַלטן אַפֿילו אין די שווערסטע און סאַמע פֿינצטערע צײַטן.

איך האָב זיך בכּיוון אָפּגעשטעלט אויף דער חתונה־מוזיק, ניגונים אָן ווערטער און ניגונים צו זמירות, און אויף דעם פֿאָלקס־טעאַטער. אויפֿן ערשטן בליק קאָן זיך דוכטן, אַז די דאָזיקע צוויי̆גן פֿונעם ייִדישן פֿאָלקלאָר פֿאַרמאָגן דאָך געוויסע ריטועלע פֿונקציעס. אין דער אמתן אָבער איז דאָס ריטועלע אין דער חתונה אָדער אינעם ייִדישן שטייגער אין די פּורים־פֿײַערונגען געלעגן ניט אין דער מוזיק אָדער אין די פּיעסעס, וואָס זײַנען דאָ געווען בלויז אייניקע פֿון יענע עלעמענטן, וואָס געבן צו פֿאָרם דעם ריטואַל. אָבער אַליין דער קאָנקרעטער רעפּערטואַר האָט קיין ריטועלע פֿונקציעס ניט פֿאַרמאָגט. דאָס זעלבע איז שייך צו די רעליגיעזע לידער, יום־טובֿ־לידער אד״גל, שוין אָפּגערעדט פֿון שטייגער־, פֿאַמיליע־, לירישע אד״גל לידער.

די ייִדישע פֿאָלקס־קונסט האָט פֿאַר אונדז די מעלה, וואָס זי האָט אין די שווערסטע און סאַמע פֿינצטערע צײַטן אײַנגעהיט, זאָל זײַן כאָטש אין אַ מינימאַלער מאָס, עלעמענטן פֿון אַ פֿרײַען געמיט, פֿון ערדישן לעבנס־לוסט פֿון די פֿאָלקס־מאַסן. און אַמאָל אַפֿילו איז די פֿאָלקס־קונסט געווען דאָס איינציקע ווינקעלע, וואָס האָט דאָס אַלץ פֿאַרהיט.

* * *

אויסוואַקסנדיק אין אַן אַנדער סאָציאַלער אַטמאָספֿער און אויף אַנדערע סאָציאַלע אידייען, איז דער ייִדישער פֿאָלקלאָר אויך אין דער מוזיקאַלישער שפּראַך זײַנער זייער ווייניק פֿאַרבונדן מיט דער ייִדישער ריטועלער מוזיק. ניט געקוקט אויף דער "אַלפֿאָלקישקייט" פֿון די ייִדישע רעליגיעזע נוסחאָות און געזאַנגען אינעם אַלטן ייִדישן שטייגער, מוז מען דאָך קאָנסטאַטירן, אַז די ייִדישע פֿאָלקס־מוזיק פֿון אַלע זשאַנרען פֿונעם ייִדישן פֿאָלקלאָר, דערין אײַנגעשלאָסן אויך די רעליגיעזע און האַלב רעליגיעזע לידער אין ייִדיש, ניגונים אָן ווערטער אד״גל, אונטערשיידט זיך [23]

### יד

לויט דער טראַדיציע איז ער געוואָרן אַ באַשטאַנד־טייל פֿון דער פּורים־פֿײַערונג. ער האָט אָבער ניט געהאַט קיינע ריטועלע פֿונקציעס, די ייִדישע רעליגיעזע פֿירער האָבן געשטרעבט אויסצונוצן טעאַטראַלישע עלעמענטן אויף פֿאַר דער גאָט־דינסט אָדער פֿאַר די רעליגיעזע צערעמאָניעס אינעם שטייגער. מיר וועלן ניט אָנרירן די באַזונדערע טעאַטראַליזירטע מאָמענטן פֿון דער ייִדישער גאָט־דינסט און זיך אָפּשטעלן בלויז אויף איין שטייגעריש־רעליגיעזער צערעמאָניע, וואָס האָט באַקומען די רײַכסטע אַנטוויקלונג אינעם ייִדישן ריטוס. איך האָב דאָ אין זינען די סדר־צערעמאָניע,
[20] וואָס פֿלעגט געפּראַוועט ווערן אין די ערשטע צוויי אָוונטן פֿון פּסח. דער טעקסט איז פֿאַנאַנדערגעטיילט צווישן צוויי אויספֿירער: דעם פֿאָטער, וואָס זאָגט דעם טעקסט פֿון דער הגדה, און דעם קינד, וואָס פֿרעגט די קשיאות, אָבער ניט בלויז מיט פֿאַנאַנדערטיילן דעם טעקסט ענדיקט זיך די אינסצענירונג. עס איז דאָ אײַנגעפֿירט אַ געוויסער קאָסטיום (דער קיטל, וואָס דער טאַטע טוט אָן), רעקוויזיט — די הסבה־בעט, די קערה מיט די מצות, אויף וועלכער עס זײַנען אויסגעלייגט גרינס, קרייטעכצער אד״גל, וואָס ווערן אַרומגעשפּילט אין גאַנג פֿונעם סדר. דער טעקסט פֿון דער הגדה פֿאַרמאָגט אַ סך "רעזשי־אָנווײַזונגען", וואָס דערמאָנען, ווען און וואָס צו טאָן אין גאַנג פֿון סדר־אָפּריכטן. עס איז כּדאַי אָפּצומערקן, אַז דאָ האָבן מיר אַפֿילו אַ דערמאָנונג אויף דעם עטאַפּ אין דער געשיכטע פֿון טעאַטער, ווען אין די מיסטעריעס האָט מען אָנגעהויבן אַרײַנפֿירן די אָרטיקע נאַציאָנאַלע שפּראַך (פֿאַראַלעל אָדער אָנשטאָט לאַטײַן). אין דעם סדר־אָפּריכטן האָבן מיר שטעלן, ווו עס ווערט אַרײַנגעפֿירט ייִדיש (די רעפּליק פֿונעם קינד: "טאַטע, כ׳וויל דיך פֿרעגן פֿיר קשיאות" אאַז״וו), אויך ווען דאָס קינד זאָגט דעם העברעיִשן טעקסט פֿון די קשיאות, זעצט ער זיי איבער אויף ייִדיש. אויך אַנדערע טעאַטראַלע עפּעקטן האָבן מיר דאָ: אליהו־הנבֿיאס כּוס, דאָס עפֿענען די טיר פֿאַר אליהו־הנבֿיא, דער עפּיזאָד מיטן אַפּיקומן, די קינדער־לידער, וואָס ווערן געזונגען ("חד־גדיא") אאַז״וו.

ווי מיר זעען, איז דער סדר־צערעמאָניאַל זייער רײַך מיט טעאַטראַלישע עלעמענטן. מע קאָן אַפֿילו זאָגן, אַז דאָס איז, אינגאַנצן גענומען, אַן אייגנאַרטיקע שטוב־אינסצענירונג. מחמת איר ריטועלן כאַראַקטער האָט זי אָבער קיין ווײַטערדיקע אַנטוויקלונג ניט געקאָנט באַקומען, און איז געבליבן פֿאַרגליווערט אויף שטענדיק.

דער ייִדישער פֿאָלקס־טעאַטער און דער רעפּערטואַר זײַנער זײַנען ניט קאַנאָניזירט געוואָרן און ער האָט קיינמאָל קיין ריטועלע פֿונקציעס ניט פֿאַרמאָגט. פֿאַרקערט, מע קאָן זאָגן, אַז דער ייִדישער פֿאָלקס־טעאַטער האָט עקזיסטירט טראָץ די אויסגעשפּראָכענע שטערונגען פֿון די קלעריקאַלע פֿירער פֿון די ייִדישע קהילות.

[21] אַ סך שטיינער אויפֿן וועג האָט געהאַט דער ייִדישער פֿאָלקס־טעאַטער. דער קאַמף פֿונעם קלער קעגן דעם טעאַטער בכלל האָט געצוווּנגען די פֿאָלקס־קינסטלער צו פּראָקלאַמירן זייערע פֿאָרשטעלונגען, ווי שפּילן און "וואַרע געשיכטעס" און אַמאָל אַפֿילו בפּירוש אונטערשטרײַכן, אַז זיי זײַנען ניט געקומען צום שפּילן טעאַטער, נאָר צו דערציילן די וווּנדער פֿון די אָבֿות. דערפֿון (כּדי צו קאָנען ווי־עס־איז עקזיסטירן) קומט אויך דאָס, וואָס דער גאַנצער רעפּערטואַר איז אין משך פֿון יאָרהונדערטער באַשטאַנען פֿון די פּיעסעס, וואָס דער סוזשעט זייערער איז גענומען פֿון דער ביבל.

דער ייִדישער טעאַטער איז ניט געווען קיין רעליגיעזער טעאַטער און האָט קיין ריטועלע פֿונקציעס ניט פֿאַרמאָגט, די אָנלאָדונג האָט ער באַקומען אין אַ צײַט, וואָס האָט געברודעט מיט רענעסאַנס־שטימונגען, און דאָס, וואָס דער פֿאָלקס־טעאַטער האָט אינעם ייִדישן שטייגער ניט

יג

איז קיין ווונדער ניט, וואָס די ייִדישע אינסטרומענטאַלע מוזיק האָט זיך אַזוי רײַך אַנטוויקלט. [18]
אַליין דער כּלי־זמרישער רעפּערטואַר איז קיינמאָל ניט קאַנאָניזירט געוואָרן, שוין אָפּגערעדט פֿון די טענץ, וואָס האָבן זיך זייער אָפּט געביטן לויט דער מאָדע, אַפֿילו דער רעפּערטואַר, וואָס פֿלעגט געשפּילט ווערן צום הערן (מזל־טובֿ, צום טיש אד״ג), פֿלעג אַלעמאָל טיילווײַז באַנײַט ווערן. פֿאַרשטייט זיך, אַז די טראַדיציע האָט דאָ געשפּילט אַ געוויסע ראָל. דאָס האָט אָבער געקאָנט הייסן, אַז דער כּלי־זמר זאָל שאַפֿן דאָס נײַע אין די גרענעצן פֿון דעם אָנגענומענעם סטיל. קאָנקרעטע ווערק, וואָס כּלי־זמר האָבן געשפּילט, אַשטייגער, צו כּלה־באַזעצן, האָבן מיר פֿון כּלי־זמר אויפֿגענומען פֿאַרשיידענע. זיי זײַנען אָבער אַלע בערך פֿון איין און דעם זעלבן כאַראַקטער, אַנטשפּרעכיק צו דער טראַדיציע פֿון כּלה־באַזעצן. קיינער האָט די כּלי־זמר קיינמאָל ניט פֿאַרווערט אַליין צו שאַפֿן אָדער איבערנעמען פֿון אַנדערע כּלי־זמר נײַע ווערק און שפּילן זיי אויף דער חתונה. פֿאַרקערט, מיר ווייסן פֿון אַ סך פֿאַלן, ווען די בעלי־בתּים, באַזונדערס אויף רײַכע חתונות, האָבן געפֿאָדערט פֿון די כּלי־זמר, אַז זיי זאָלן אומבאַדינגט פֿאַרשאַפֿן נײַע ווערק.

מיר וועלן אין קורצן באַטראַכטן נאָך איין אָפּצווײַג פֿון דעם ייִדישן מוזיק־פֿאָלקלאָר, די ניגונים אָן ווערטער און אַפֿילו אויך די ניגונים צו פֿאַרשיידענע זמירות. אויך דאָ האָבן די ניגונים קיין ריטועלע פֿונקציעס ניט געהאַט. דער טעקסט פֿון די זמירות איז געבליבן קאַנאָניזירט, אָבער די ניגונים זײַנען קיינמאָל ניט צוגעפּעסטיקט געוואָרן איינמאָל פֿאַר אַלעמאָל צו אַ געוויסן טעקסט. ניט נאָר אין פֿאַרשיידענע שטעט אָדער קאַנטן האָט מען איינע און די זעלבע זמירות געזונגען אויף פֿאַרשיידענע ניגונים, נאָר יעדער איינער האָט געקאָנט בײַטן, צופּאַסן אַ נײַעם ניגון צו די זמירות. ס'איז גענוג אַ בלעטער טאָן בערנשטיינס זאַמלונג "מוזיקאַלישער פּינקס" (ווילנע 1928), כּדי זיך איבערצײַגן אין דעם. דאָרט ווערט צו איין און דעם זעלבן טעקסט פֿון זמירות אָנגעגעבן ביז 15 פֿאַרשיידענע ניגונים. דאָס זעלבע איז מיט ניגונים אָן ווערטער.

דער דאָזיקער זשאַנער איז, ווײַזט אויס, אינעם ייִדישן שטייגער אָנגענומען פֿון לאַנג אָן.
די רײַכסטע אַנטוויקלונג האָט ער אָבער באַקומען מיט דער אַנטשטייונג פֿונעם חסידיזם (אָנהייב [19]
18טן יאָרהונדערט). מיטן גרעסטן פּיעטעט האָבן זיך די חסידים באַצויגן צו דעם אָנדענק פֿון די גרינדער פֿונעם חסידיזם, און אייניקע רביים האָבן געהאַלטן פֿאַר אַ מוז, אַז די חסידים זאָלן אויסלערנען די אַלטע ניגונים, וואָס די טראַדיציע פֿאַרבינדט זיי מיט די נעמען פֿון די גרינדער פֿונעם חסידיזם. דאָס האָט אָבער ניט געשטערט, אַז הונדערטער נײַע ניגונים זאָלן געשאַפֿן ווערן. אַ סך חסידישע רביים פֿלעגן אַליין שאַפֿן נײַע ניגונים אָדער אויסהאַלטן ספּעציעלע בעל־תּפֿילות, וואָס זייער פֿליכט איז געווען יעדן שבת פֿאַרפֿאַסן אַ נײַעם ניגון. די בעסערע ניגונים פֿלעגן אונטערגעכאַפּט ווערן פֿון דער גאַנצער מאַסע חסידים און פֿאַרשפּרייט ווערן איבער שטעט און שטעטלעך. דער דאָזיקער זשאַנער האָט זיך זייער רײַך פֿאַנאַנדערגעוויקלט און צעבליט. סײַ אין דער צאָל, סײַ אין דער קוואַליטעט איז דאָס איינער פֿון די רײַכסטע אָפּטיילונגען אין דעם ייִדישן מוזיק־פֿאָלקלאָר. דאָ האָבן מיר ניגונים פֿון לירישן, דראַמאַטישן, פֿילאָזאָפֿישן אד״גל כאַראַקטער. דאָ האָבן מיר אויך אַ גרויסע צאָל טאַנץ־ניגונים פֿון פֿאַרשיידענעם כאַראַקטער. אויך דאָס האָט געקאָנט פֿאָרקומען דערפֿאַר, וואָס דער רעפּערטואַר איז אין גרונט ניט קאַנאָניזירט געוואָרן און האָט געקאָנט זיך פֿרײַ אַנטוויקלען.

כּדי צו פֿאַרענדיקן מיט אַלע מינים פֿונעם ייִדישן מוזיק־פֿאָלקלאָר, וואָס קאָנען זיך אַמאָל דוכטן אַלס ריטועלע, וועלן מיר אין קורצן באַטראַכטן דעם ייִדישן פֿאָלקס־טעאַטער, די פּורים־שפּילן. דער ייִדישער פֿאָלקס־טעאַטער האָט אין גרונט פֿונקציאָנירט איין טאָג אין יאָר – פּורים.

מאָמענטן, וואָס האָט ניט געשטערט, ניט פֿאַרהאַלטן די ווײַטערדיקע אַנטוויק-
לונג זײַנער. נעמען מיר, אַשטייגער, דעם כאַסענע-ריטואַל, אין אוקראַיִניש
רוסיש אאַ. האָט זיך דער כאַסענע-ריטואַל אויסגעפֿורעמט ווי א מ
מין מיסטעריע-פֿאָרשטעלונג, וווּ די הויפּט-ראָל האָט געשפּילט דער סאָליסט
און דער כאָר. מיט ספּעציעלע לידער ווערן באַגלײַט אַלע צוגרייט-פּראָצעסן
צו דער כאַסענע. אַפֿילו דאָס צוגרייטן אַנטשפּרעכיקע מיכאָלים, באַזונדערס
דאָס געבעקס, איז באַגלייט געווען מיט ספּעציעלע לידער. מיט אַנטשפּרעכי-
קע לידער האָט מען קאַנגענגט די געסט און באַזינגען אַלע עטאַפּן פֿונעם
צערעמאָניאַל. אינסטרומענטאַלע מוזיק האָט זיך זייער ווייניק באַטייליקט
אינעם גאַנצן צערעמאָניאַל, די אוקראַיִנישע און רוסישע כאַסענע איז געווען
זייער שיין, ווי א מין אײַנגאַרטיקע טעאַטראַליזירטע אַקציע. ווען אָבער די
אויספֿירונג פֿונעם כאַסענע-צערעמאָניאַל איז אַלגעמיין אין פֿאַרשידענע געגנ-
טן און די פֿאָרם איז קאַנאָניזירט געוואָרן איז זי אויך פֿאַרגליווערט געוואָרן
געוואָרן און האָט שוין מער ניט געגעבן קיין מעגלעכקייט ווײַטער זי צו אַנט-
וויקלען. דערמיט איז אויך צו דערקלערן די פֿאַרהעלטנמעסיק קלענערע
ראָל פֿון דער אוקראַיִנישער אינסטרומענטאַלער מוזיק.

גאָר אַן אַנדער בילד האָבן מיר אינעם יידישן כאַסענע-ריטואַל. די צאָל
קאַנאָניזירטע לידער (טפֿילעס און הימנען אַף העברעיִש) איז געווען א מי-
נימאַלע. זיי האָבן געפֿורעמט און אונטערגעשטראָכן בלויז די קניפּ-פּונקטן
פֿון דער כאַסענע. (קידושין, שבע-ברכות אד"גל). דערצו האָט זיך כאַ-
סענע-צערעמאָניע געהאַלטן אַף דער אינסטרומענטאַלער מוזיק, וואָס האָט דאָ
אויסגעשפּילט א וויכטיקע פֿאַרמיטלענדיקע פֿונקציע פֿון אָנהייב ביזן סאָמע סאָף
פֿון דער כאַסענע. די מעכוטאָנים איז מען געפֿאָרן באַגעגענען מיט מוזיק.
פֿאַר יעדן פֿון די מעכוטאָנים האָט מען געשפּילט א מאַזל-טאָוו, מיט מוזיק
האָט מען באַזעצט די קאַלע, געפֿירט צו דער כופּע. נאָך דעם קידושין-אַקט
האָט מען געשפּילט, מיט מוזיק האָט מען געפֿירט פֿון דער כופּע, געבראַכט
די געסט צו דער וועטשערע, געשפּילט „צום טיש" און צום טאַנצן, באַגלייט
די מעכוטאָנים אאַוו. ביז דעם לעצטן „זײַ געזונט", ווען די מעכוטאָנים
פֿלעגן זיך צעגיין אָדער זיך צעפֿאָרן.

איז קיין ווּנדער ניט, וואָס די יידישע אינסטרומענטאַלע מוזיק האָט זיך

אַ פֿראַגע, וואָס פֿאָדערט אַ ספּעציעלע אָפּהאַנדלונג. דאָ איז פֿאַר אונדז גענוג אָפּצומערקן, אַז רעשטן פֿון די עלטסטע צייַטן זייַנען געבליבן אויף אינעם ייִדישן פֿאָלקלאָר. ניט האָבנדיק קיין ריטועלע פֿונקציעס קאָן זיך דער פֿאָלקלאָר־רעפּערטואַר אָפּטער אומבייַטן. קאָנקרעטע לידער ווערן פֿאַרגעסן, און נייַע קומען אויף און ווערן אונטערגעכאַפּט. דאָס הייסט אָבער ניט, אַז דער אַלטער רעפּערטואַר פֿאַרשווינדט אינגאַנצן און לאָזט ניט איבער קיינע שפּורן. אַ סך עלעמענטן זייַנע, וואָס פֿאַרמאָגן נאָך אויסדרוק־קראַפֿט, ווערן אייַנגעזאַפּט אין דעם נייַעם, וואָס קומט אויף. קיין איין גאַנצע פֿאָלקס־ליד פֿונעם 16טן יאָרהונדערט פֿון דער קליינער צאָל, וואָס איז דעמלט פֿאַרנאָטירט געוואָרן און האָט זיך אייַנגעהיט ביז אונדזערע צייַטן, איז אינעם איצטיקן פֿאָלקלאָר ניט פֿאַרבליבן. באַזונדערע סטראָפֿעס האָבן זיך יאָ אייַנגעהיט אין פֿאַרשיידענע לידער. אויך די אַזוי גערופֿענע "וואַנדער־סטראָפֿעס" זאָגן עדות, אַז דער פֿאָלקס־קינסטלער זוכט ניט אומבאַדינגט אַלץ אויף ס׳נייַ צו שאַפֿן. דאָס, וואָס עס פּאַסט און איז אויסדרוקפֿול פֿאַר דעם, וואָס ער וויל אונדז איבערגעבן, נעמט ער פֿון דעם אַלטן און אַמאָל אַרייַנטראָגנדיק דערין געוויסע ענדערונגען און אַמאָל אַפֿילו נעמט ער עס אָן קיינע ענדערונגען.

דער ניט־ריטועלער כאַראַקטער פֿון אַלע אָן אויסנאַם מינים און זשאַנרען פֿון דעם ייִדישן
[17] מוזיק־פֿאָלקלאָר איז געווען איינער פֿון די פּאָזיטיווע מאָמענטן, וואָס האָט ניט געשטערט, ניט פֿאַרהאַלטן די ווייַטערדיקע אַנטוויקלונג זייַנע. נעמען מיר, אַשטייגער, דעם חתונה־ריטואַל אין אוקראַיִניש, רוסיש א״אַנד. האָט זיך דער חתונה־ריטואַל אויסגעפֿורעמט ווי אַ מין מיסטעריע־פֿאָרשטעלונג, ווו די הויפּט־ראָל האָט געשפּילט דער סאָליסט און דער כאָר. מיט ספּעציעלע לידער ווערן באַגלייט אַלע צוגרייט־פּראָצעסן צו דער חתונה. אַפֿילו דאָס צוגרייטן די אַנטשפּרעכיקע מאכלים, באַזונדערס דאָס געבעקס, איז באַגלייט געווען מיט ספּעציעלע לידער. מיט אַנטשפּרעכיקע לידער האָט מען באַגעגנט די געסט און באַזונגען אַלע עטאַפּן פֿונעם צערעמאָניאַל. אינסטרומענטאַלע מוזיק האָט זיך זייער ווייניק באַטייליקט אינעם דאָזיקן צערעמאָניאַל, די אוקראַיִנישע און רוסישע חתונה איז זייער שיין, זי איז ווי אַ מין אייגנאַרטיקע טעאַטראַליזירטע אַקציע. ווען אָבער די אויספֿורעמונג פֿונעם חתונה־צערעמאָניאַל אין אַלגעמיין איז פֿאַרענדיקט געוואָרן און די פֿאָרם איז קאַנאָניזירט געוואָרן, איז זי אויך אין אַ געוויסער מאָס ווי פֿאַרגליווערט געוואָרן און האָט שוין מער ניט געגעבן קיין מעגלעכקייט ווייַטער זי צו אַנטוויקלען. דערמיט איז אויך צו דערקלערן די פֿאַרהעלטניסמעסיק קלענערע ראָל פֿון דער אוקראַיִנישער אינסטרומענטאַלער מוזיק.

גאָר אַן אַנדער בילד האָבן מיר אינעם ייִדישן חתונה־ריטואַל. די צאָל קאַנאָניזירטע לידער (תּפֿילות און הימנען אויף העברעיִש) איז געווען אַ מינימאַלע. זיי האָבן געפֿורעמט און אונטערגעשטראָכן בלויז די קניפּ־פּונקטן פֿון דער חתונה (קידושין, שבֿע־ברכות אד״גל). דער עיקר, האָט זיך די חתונה־צערעמאָניע געהאַלטן אויף דער אינסטרומענטאַלער מוזיק, וואָס האָט דאָ אויסגעפֿילט אַ וויכטיקע פֿאָרמירנדיקע פֿונקציע פֿון אָנהייב ביזן סאַמע סוף פֿון דער חתונה. די מחותּנים איז מען געפֿאָרן באַגעגענען מיט מוזיק. פֿאַר יעדן פֿון די מחותּנים האָט מען געשפּילט אַ מזל־טובֿ. מיט מוזיק האָט מען באַזעצט די כּלה, געפֿירט צו דער חופּה. נאָך דעם קידושין־אַקט האָט מען געשפּילט, מיט מוזיק האָט מען געפֿירט פֿון דער חופּה, געבראַכט די געסט צו דער וועטשערע, געשפּילט "צום טיש" און צום טאַנצן, באַגלייט די מחותּנים אַאַז״ו ביז דעם לעצטן "זייַ געזונט", ווען די מחותּנים פֿלעגן זיך צעגיין אָדער זיך צעפֿאָרן.

אין דעם ייִדישן פֿאָלקלאָר האָבן מיר ניט ווייניק לידער פֿון רעליגיעזן אינהאַלט. אָבער די אַלע רעליגיעזע לידער, יום־טובֿ־לידער אד״גל פֿאַרמאָגן ניט קיין ריטועלע פֿונקציעס. דאָס זײַנען לידער לירישע, מאָראַלישע, דידאַקטישע און אַמאָל אַפֿילו שטייגער־ און פֿאַרווײַלונגס־לידער, וואָס
יעדער איינער אָדער אַ קאָלעקטיוו האָט געקאָנט זינגען בײַ יעדער באַליביקער געלעגנהייט. עס [15]
זײַנען אויך ניט פֿאַראַן (און, מסתּמא, קיינמאָל ניט געווען) קיין ריטועלע חתונה־לידער אויף ייִדיש[4].

דער ייִדישער לידער־פֿאָלקלאָר, אָדער אַפֿילו ברייטער: דער מוזיק־פֿאָלקלאָר אינגאַנצן גענומען (חוץ לידער, אויך ניגונים צו פֿאַרשיידענע זמירות און אַנדערע געזאַנגען, אינסטרומענטאַלע ווערק, און אויך דער פֿאָלקס־טעאַטער, ווו מוזיק האָט פֿאַרנומען ביז גאָר אַן אָנגעזעען אָרט) אין דעם אייראָפּעיִשן פּעריאָד פֿון דער געשיכטע פֿון ייִדן איז געווען דער קינסטלערישער אויסדרוק פֿאַר די טאָג־טעגלעכע איבערלעבונגען און עמאָציעס פֿון די פֿאָלקס־מאַסן, פֿון זייערע פּערזענלעכע און געזעלשאַפֿטלעכע ליידן און פֿריידן פֿון זייערע געזעלשאַפֿטלעכע אידעאַלן, האָפֿענונגען און באַשטרעבונגען.

יעדער זשאַנער פֿון דער פֿאָלקס־קונסט, וואָס איז פֿאַרבונדן מיט אַ וואָסער־ס׳איז ריטואַל, ווערט אין אַ געוויסער מאָס קאַנאָניזירט און ער האַלט זיך אין דעם פֿאָלקלאָר־רעפּערטואַר אַזוי לאַנג, ביז עס לעבט דער אַנטשפּרעכיקער ריטואַל: אוקראַיִנישע קאָליאַדקעס, שטשעדריוּוקעס, וועסניאַנקעס אד״גל זײַנען געזונגען געוואָרן אַזוי לאַנג, ביז עס האָט זיך געהאַלטן דער מינהג צו פֿײַערן די אַנטשפּרעכיקע יום־טובֿים מיט אַלע אַטריבוטן זייערע (סײַ די קולטישע און סײַ די שטייגערישע). ווען אָבער די אַלטע מינהגים ווערן אַרויסגעשטויסן פֿונעם שטייגער, שטאַרבט אָפּ אויך דער לידער־רעפּערטואַר, וואָס איז מיט זיי פֿאַרבונדן. אַ געוויסע טייל פֿון דעם ריטועלן לידער־רעפּערטואַר באַקומט אַמאָל אַן אַנדער סעמאַנטישן און אידעיִשן באַטײַט, און בלײַבט דעמלט אַלס לירישער א״אַנד רעפּערטואַר.

אויף וויפֿל דער ייִדישער מוזיק־פֿאָלקלאָר האָט ניט געהאַט קיין ריטועלע פֿונקציעס, איז ער קיינמאָל ניט קאַנאָניזירט געוואָרן, הייסט עס, אַז דער קאָנקרעטער לידער־רעפּערטואַר האָט זיך געקאָנט האַלטן אין דעם שטייגער אַזוי לאַנג, ביז ער איז געווען אויסדרוקספֿול, ביז ער האָט גערעגט און פֿאַרכאַפּט דעם זינגער און די צוהערער. אַרכאַיִשע עלעמענטן האָבן ניט געהאַט בײַ וואָס זיך צו
האַלטן, זיי האָבן פֿאַר זיך קיין אָנשפּאַר ניט געהאַט. [16]

געבן די געשיכטע פֿון דער פֿאָלקס־קונסט (ניט נאָר פֿון דער ייִדישער, נאָר פֿון אַ סך אַנדערע פֿעלקער) איז איינע פֿון די שווערסטע אויפֿגאַבעס, וואָס איז נאָך ווײַט ניט געלייזט געוואָרן אין דער פֿאָלקלאָריסטיק. אין ייִדיש האָבן מיר שפּאָט־ווייניק עלטערע דענקמעלער, ווו עס זײַנען פֿיקסירט געוואָרן ייִדישע פֿאָלקס־לידער. עס איז אָבער מערקווירדיק, אַז די באַזונדערע רעשטן פֿון דעם עלטערן פֿאָלקלאָר, וואָס האָט זיך ביז איצט אײַנגעגעבן אויסצוגעפֿינען אין דער מינדלעכער פֿאָלקס־שאַפֿונג, וואָס מע האָט אָנגעהויבן מער־ווייניק סיסטעמאַטיש צו פֿאַרשרײַבן ערשט פֿונעם סוף 19טן יאָרהונדערט, געהערן גראָד אויסשליסלעך צו די וועלטלעכע לידער, און אַמיינסטן אַפֿילו בלויז צו די לירישע ליבע־לידער.

פֿאַרוואָס זײַנען גראָד רעשטן פֿון לירישע לידער געבליבן אינעם פֿאָלקלאָר? דאָס איז

4 פֿון זיכערע קוועלן ווייסן מיר, אַז אינעם 16טן יאָרהונדערט האָבן פֿרויען אויף ייִדישע חתונות געזונגען ספּעציעלע לידער פֿאַר דער כּלה. די דאָזיקע לידער האָבן אָבער ניט געהאַט קיין ריטועלע פֿונקציעס. זיי זײַנען געווען דידאַקטישע אָדער פֿאַרווײַלונגס־לידער.

עפּנטלעכקייט, האָט אַ סך אַלזייַטיקער אויסגעדריקט דיווירקלעכע איבערלעבונגען און אידעאַלן פֿון פֿאָלקס־מאַסן, איידער דאָס האָט געקאָנט טאָן די ליטעראַטור. דרוקן אינעם 17טן אָדער 18טן י״ה ליבע־לידער וואָלט קיינער ניט געוואַגט. די בדחנים און זינגער אויף שׂימחות האָבן דאָס ניט געקאָנט טאָן אַפֿילו אינעם 19טן י״ה. דאָס זעלבע איז שייך אויך צו שטייגער־לידער און אַנדערע זשאַנרען. דאָס הייסט אָבער ניט, אַז דער ליבע־מאָטיוו איז פֿרעמד געווען דעם פֿאָלקס־מענטש. אַ סך הונדערטער פֿאָלקס־לידער זייַנען געווידמעט דער דאָזיקער טעמע. זיי פֿלעגן געשאַפֿן און געזונגען ווערן טראָץ דעם, וואָס דאָס האָט ניט געשטימט מיט דעם אַלגעמיינעם טאָן פֿון דער דעמלטיקער ליטעראַטור. [13]

אַ פֿאַרטיפֿערטער שטודיום פֿון דעם פֿאָלקלאָר און פֿון דער ליטעראַטור וועט אונדז געבן די מעגלעכקייט אַלזייַטיקער צו באַנעמען די פֿאַרגאַנגענהייט, ווי זי איז פֿאַרקערפּערט געוואָרן אין די קונסט־ווערק. ביז דער צווייטער העלפֿט 18טן י״ה גיט דער שטודיום פֿון דער ליטעראַטור, אָפּגעריסן פֿון דעם פֿאָלקלאָר, אַן איינזייַטיקע און דערמיט אויך ניט קיין ריכטיקע פֿאָרשטעלונג פֿון די באַשטרעבונגען פֿון יענער צייַט. אויך פֿאַר דעם 19טן און 20סטן י״ה פֿאַרלירט נישט דער פֿאָלקלאָר זייַן ווערט. אויך אין דער צייַט באַרייַכערט דער פֿאָלקלאָר־רעפּערטואַר דאָס בילד פֿון דעם געזעלשאַפֿטלעכן און פּערזענלעכן לעבן פֿון די ברייטע ייִדישע פֿאָלקס־מאַסן.

## 1. אייניקע ספּעציפֿישע שטריכן פֿונעם ייִדישן פֿאָלקלאָר [14]

שוין צום 14טן–16טן יאָרהונדערט האָבן זיך אָנגעמערקט די גרונט־קאָנטורן פֿון דער ייִדישער טאָנאַלער (אין וואָרט און אין קלאַנג) פֿאָלקס־קונסט, וואָס איז דערגאַנגען צו אונדזער צייַט.

אויף דער נייַער שפּראַך, אויף ייִדיש, וואָס האָט זיך אויסגעבילדעט בייַ די דייַטשישע און שפּעטער פֿון דייַטשלאַנד אויסגעוואַנדערטע קיין מיזרח־אייראָפּע ייִדן, און בייַ דעם סאָציאַלן באַשטאַנד פֿון די ייִדן, האָט קיין ריטועלער פֿאָלקלאָר ניט געקאָנט געשאַפֿן ווערן. ריטועלע קונסט־ווערק אין ייִדיש זייַנען שוין דעמלט ניט נויטיק און ניט מעגלעך געווען. די שפּראַך פֿון תּפֿילות און רעליגיעזע געזאַנגען בייַ אַלערליי ריטועלע צערעמאָניעס, עפֿנטלעכע און אינדיווידועלע גאָט־דינסט, געזעלשאַפֿטלעכע פֿייַערונגען, פֿאַמיליע־שׂימחות אד״גל איז פֿון די עלטסטע צייַט און ביז איצט געבליבן העברעיִש. אויך בייַ אַ סך אַנדערע פֿעלקער איז די שפּראַך פֿון דער רעליגיע ניט די פֿאָלקס־שפּראַך. דער חילוק אָבער איז דאָ אין דעם, וואָס די שפּראַך פֿון דער רעליגיע בייַ אַנדערע פֿעלקער איז געקומען אַ סך שפּעטער פֿון דער פֿאָלקס־שפּראַך. צו דעם פּעריאָד, ווען בייַ וואָסער־עס־איז פֿאָלק איז אייַנגעפֿירט די נייַע רעליגיע און די נייַע שפּראַך פֿון דער גאָט־דינסט, איז אין דער פֿאָלקס־שפּראַך שוין פֿון לאַנג אָן געווען דער ריטועלער פֿאָלקלאָר־רעפּערטואַר. דער נייַער רעליגיעזער קולט האָט געשטרעבט צו באַקעמפֿן דעם אַלטן ריטועלן רעפּערטואַר, כאָטש ניט אַלעמאָל האָט זיך עס אייַנגעגעבן. די אַנטשטייונג פֿון ייִדיש איז ניט פֿאַרבונדן מיט קיין נייַע רעליגיעזע זוכענישן. כאָטש די ברייטע ייִדישע פֿאָלקס־מאַסן אין אייראָפּע האָבן די העברעיִשע שפּראַך ווייניק פֿאַרשטאַנען, דאָך האָט זיך קיינער ניט געקאָנט פֿאַרמעסטן אַרייַנצופֿירן דאָס דאַוונען אויף דער אומגאַנג־שפּראַך.

האָט זיך איַינגעהיט אין די אַרכיוון, דער מאַטעריאַל וועט קלאַסיפֿיצירט און גרופּירט ווערן – וועט יעדער מין און זשאַנער פֿון דעם לידער־פֿאָלקלאָר דאָך געבן אין דער סומע אַ גאַנץ רײַכן מאַטעריאַל, און עס וועט מעגלעך זײַן דורכצופֿירן אַ גענוג־פּאַרטיפֿערטע אויספֿאָרשונג.

איצט איז שוין די רעכטע צײַט צוצוטרעטן צו אַן אַקאַדעמישער אויסגאַבע פֿון דעם ייִדישן לידער־פֿאָלקלאָר. וואַרטן אויף נײַע פּובליקאַציעס איז ניט שייך – קיין נײַע זאַמלונגען (חוץ אונדזערע) וועלן אין די נאָענטסטע יאָרן מסתּמא ניט צוקומען. אַזאַ אַרבעט – דאָס צונויפֿפֿירן אַלע פֿאַרעפֿנטלעכטע ביז איצט מאַטעריאַלן מיט די מאַטעריאַלן פֿון אונדזער אַרכיוו, וועט אין אַ גרויסער מאָס געבן די ריכט־ליניע פֿון דער ווײַטערדיקער אַרבעט. ערשט דעמלט וועט אונדז קלאָר ווערן, וואָס מיר פֿאַרמאָגן פֿון אַלע זשאַנרען פֿון דעם ייִדישן לידער־פֿאָלקלאָר. עס וועט אויך קלאָר ווערן, וואָס איז נייטיק צוצוזאַמלען, וואָס פֿעלט און אויף וואָס צו ווענדן די אויפֿמערקזאַמקייט אין דער ווײַטערדיקער זאַמל־אַרבעט.

----

גיבן איצט אַ קורץ־געפֿאַסטע סינטעזירנדיקע אַרבעט וועגן דעם ייִדישן מוזיק־פֿאָלקלאָר האַלט איך פֿאַר פֿריצײַטיק. האָב איך דעריבער באַשלאָסן זיך אָפּשטעלן דאָ בלויז אויף אייניקע פּראָבלעמעס און פֿראַגעס פֿון דער ייִדישער פֿאָלקלאָריסטיק. איך באַטראַכט עס בלויז ווי עטיודן צו אַ קומענדיקער גרעסערער אַרבעט. דאָ האָב איך זיך אָפּגעשטעלט אויף אַזעלכע פֿראַגעס:

[12] 1. אייניקע ספּעציפֿישע שטריכן פֿונעם ייִדישן פֿאָלקלאָר, 2. דער געשיכטלעכער וועג פֿון דעם ייִדישן לידער־פֿאָלקלאָר און 3. די מעלאָדיק פֿון דעם עלטערן פֿאָלקלאָרישן לידער־רעפּערטואַר. דערמיט האָב איך זיך געמוזט באַגרענעצן. אייניקע פּראָבלעמעס פֿונעם ייִדישן מוזיק־פֿאָלקלאָר, וואָס מיר איז אויסגעקומען צו באַאַרבעטן אין מײַנע פֿריערדיקע אַרבעטן (פּורים־שפּילן, כּל־זמרישע מוזיק, ניגונים אָן ווערטער), האָב איך ניט געפֿונען פֿאַר מעגלעך דאָ ווידער צו שטעלן. דאָרט, ווו עס איז מיר אויסגעקומען אָנרירן די דאָזיקע זשאַנרען, האָב איך עס געטאָן בלויז צוליב אילוסטרירן אַ וואָסער־ס׳איז טעזיס.

----

מיט באַפֿרידיקונג קאָנען מיר קאָנסטאַטירן, אַז די נײַע אַרבעטן אויפֿן געביט פֿון ייִדישער ליטעראַטור, וואָס האָבן זיך באַוויזן פֿאַר די לעצטע צוואַנציק יאָר, האָבן אונדז זייער אַ סך נײַס געבראַכט אויף צו דערלערנען דעם ייִדישן פֿאָלקלאָר פֿון די עלטערע תּקופֿות. ביז סוף 18טן י״ה, דער צײַט, ווען עס ווערט פֿאַרלייגט דער פֿונדאַמענט פֿון דער נײַער ליטעראַטור אויף ייִדיש, איז דער אונטערשייד צווישן אייגנטלעכן לידער־פֿאָלקלאָר און דער ליטעראַרישער פּאָעזיע, גאָר־גאָר אַ קליינער. אַלע לידער, וואָס זײַנען פֿאַרפֿאַסט געוואָרן ביז יענער צײַט, ווערן פֿון די אויטאָרן באַוואָרנט מיט מעלאָדיעס און זיי פֿלעגן געזונגען ווערן – אַ שטריך, וואָס איז אַ סך מער טיפּיש פֿאַר דעם פֿאָלקלאָר, איידער פֿאַר דער ליטעראַטור. דער פֿאַרפֿאַסער שטרעבט דערצו, אַז זײַנע לידער זאָלן אַרײַנדרינגען אין פֿאָלק און ווערן פֿאָלקס־לידער.

עס איז אָבער אויך פֿאַראַן אַ גרויסער אונטערשייד צווישן דעם פֿאָלקלאָר און דער ליטעראַטור, ד״ה פֿון דעם, וואָס האָט דעמלט געקאָנט קומען צו דער עפֿנטלעכקייט. די פֿאָלקס־קונסט, וואָס האָט זיך איַינגעהיט אין די סאַמע טיפֿענישן פֿון פֿאָלק און האָט ניט געקאָנט קומען צו דער

## ז

גערופֿענעם פּסיכאָלאָגישן פּאַראַלעליזם, וואָס ווערט אָנגעווענדעט אין דער פֿאָלקס־ליד אַלס
אויסדרוק־מיטל. ערשטן, איז גאָר ניט אויסגעקלאָרט, ווי אָפֿט ווערט דאָס דאָזיקע מיטל
אָנגעווענדעט אינעם ייִדישן פֿאָלקלאָר, עס איז אינגאַנצן ניט קלאָר, פֿונוואַנען קומט דער
פּאַראַלעליזם אינעם ייִדישן פֿאָלקלאָר, און צולעצט – פֿאַר וואָסערע זשאַנרען איז ער טיפּיש. נעמען
מיר, אַשטייגער, די אָפּטיילונג רעליגיעזע לידער אין גינזבורג־מאַרעקס זאַמלונג, וועלן מיר דאָרט
קיין איין מאָל ניט באַגעגענען דעם פּאַראַלעליזם. צי איז דאָס אַ טראָפּ בלויז פֿון דער ליבע־ליד?
ס׳איז צײַט צוצוטרעטן צו אַ גענויעם און אַלזײַטיקן שטודיום פֿון דער פֿאָלקס־ליד. און דאָ
שטויסן מיר זיך ווידער אָן אין גרויסע שוועריקייטן. ווער דאַרף זיך פֿאַרנעמען מיט אַזאַ פֿאָרשונג־
פֿראַגע? ניט נאָר דאָס הײַפּעלע פֿאָלקלאָריסטן, וואָס מיר פֿאַרמאָגן איצט. אין אַזאַ אַרבעט דאַרפֿן
זיך אײַנשליסן אויך די שפּראַך־ און ליטעראַטור־פֿאָרשער. איך וואָלט געקאָנט ברענגען ניט איין
בײַשפּיל פֿון דער ווינסשאַפֿט פֿון אַלע אייראָפּעיִשע פֿעלקער, ווען דער שפּראַך־ און ליטעראַטור־ [10]
פֿאָרשער[3] האָבן זיך זייער אַקטיוו און פֿרוכטבאַר פֿאַרנומען מיט פֿאָלקלאָר. נעמען פֿון גרויסע
געלערנטע וועלן מיר דאָ באַגעגענען: די ברידער גרים, אַ. ווע סעלאָווסקי, פּאָטעבניאַ און נאָך, און
נאָך. פֿאַרוואָס זשע האָבן זיך די ייִדישע שפּראַך־ און ליטעראַרטור־פֿאָרשער לחלוטין באַזײַטיקט
פֿון אַזאַ אַרבעט? איז דען די צאָל ייִדישע פֿאָלקלאָריסטן אַזוי גרויס, אַז פֿאַר אַנדערע בלײַבט קיין
טעמעס ניט אויף אַזאַ באַאַרבעטן? איז דען דער מאַטעריאַל אַזוי אָרעם, אַז ער קאָן ניט
פֿאַראינטערעסירן דעם פֿאָרשער? – זיכער ניט. די שפּראַך פֿון דער פֿאָלקס־קונסט, אירע פּאָעטישע
אויסדרוק־מיטלען קאָנען געבן ביז גאָר אינטערעסאַנטן מאַטעריאַל אויף צו שטעלן און באַאַרבעטן
פֿאַרשיידענע שפּראַך־ און ליטעראַטור־פּראָבלעמעס.
אין דער ייִדישער פֿאָלקלאָריסטיק קאָן מען דעם פּעריאָד ביז 1941 באַטראַכטן אין גרונט,
ווי אַן ערשטלעכן פּעריאָד פֿון זאַמל־אַרבעט. מיט ווייטיק מוזן מיר קאָנסטאַטירן, אַז אַ סך ריזיקע
זאַמלונגען פֿון באַזונדערע זאַמלער פֿון פֿאָלקלאָר־קאָמיסיע פֿון ייִוואָ, פֿון דער עטנאָגראַפֿישער
געזעלשאַפֿט אין ווילנע א״אַנד זײַנען פֿאַרפֿאַלן געגאַנגען. די האַנט פֿון די דײַטשישע פֿאַשיסטישע
באַרבאַרן לאָזט זיך אויך דאָ פֿילן. איז נייטיק צונויפֿנעמען אַלץ, וואָס האָט זיך דאָך אײַנגעהיט
(געדרוקטע זאַמלונגען, אונדזער אַרכיוו א״אַנד קוועלן), און דאָס מוז איצט ווערן די באַזע פֿאַר
דער פֿאָרשונג־אַרבעט. קיין אַנדער ברירה האָבן מיר איצט ניט. די גרעסטע טייל פֿון דעם, וואָס איז
פֿאַרפֿאַלן געגאַנגען, וועט שוין מסתּמא ניט מעגלעך זײַן אויפֿצושטעלן. איך מיין דערמיט ניט צו
זאָגן, אַז מיט דער זאַמל־אַרבעט האָבן מיר שוין פֿאַרענדיקט. די פֿאָלקלאָריסטיק ווייסט נאָך לעת־
עתּה ניט פֿון אַזאַ צושטאַנד, ווען מע זאָל קאָנען זאָגן, אַז אַלץ, וואָס מעגלעך, איז שוין אויפֿגעזאַמלט.
איצט איז אַ קריטישער פּעריאָד אין דער ייִדישער פֿאָלקלאָריסטיק. שטעט און געגנטן זײַנען חרובֿ
געוואָרן, מיליאָנען ייִדישע באַפֿעלקערונג זײַנען פֿאַרניכטעט געוואָרן, אַלטע ייִדישע שטעט זײַנען [11]
אָפּגעווישט געוואָרן. הייסט עס – מיר מוזן זיך איצטער איבעראָריענטירן אין אונדזער אַרבעט סײַ
בײַם אויסקלײַבן די פּונקטן אויף צו זאַמלען נײַע מאַטעריאַלן און סײַ בײַם אָפּשאַצן דאָס
אויפֿגעזאַמלטע. ווייניק האָט זיך ביז איצט אײַנגעגעבן צו פּובליקירן פֿון דעם אָנגעזאַמלטן. ווען
אָבער דאָס אַלץ וועט צונויפֿגענומען ווערן אינאיינעם און דערצו וועט צוגעגעבן ווערן דאָס, וואָס

[3] В начале страницы приписаны карандашом слова:
אַרײַנגעפֿלאָכטן אויפֿגאַבעס אין דער געשיכטע
צײַטונג־מעסיק

אָנהייבנדיק פֿון סוף 20ער יאָרן האָבן זיך בײַ אונדז אויסגעבילדעט צוויי ייִדישע פֿאָלקלאָר־אינסטיטוציעס. איינע בײַ דעם ייִדישן סעקטאָר פֿון דער ווײַסרוסישער וויסנשאַפֿט־אַקאַדעמיע (מינסק) און איינע בײַ דעם אינסטיטוט פֿאַר ייִדישער קולטור פֿון דער וויסנשאַפֿט־אַקאַדעמיע פֿון אוסםר (קיִעוו). ביידע נײַ־אָרגאַניזירטע אינסטיטוציעס האָבן געמוזט אָנהייבן די אַרבעט פֿון סאַמע אָנהייב, זיי האָבן געדאַרפֿט אויף ס'נײַ אָנהייבן אָרגאַניזירן צוערשט די זאַמל־אַרבעט – קיין ירושה (חוץ די געדרוקטע זאַמלונגען) האָבן ביידע אינסטיטוציעס ניט פֿאַרמאָגט). חוץ דעם, האָט זיך אַרויסגעוויזן, אַז סײַ אין ווײַסרוסלאַנד און סײַ אין אוקראַיִנע איז ביז דעמלט בכלל זייער ווייניק געזאַמלט געוואָרן. די סאָוועטישע ייִדישע פֿאָלקלאָריסטן האָבן אָבער געאַרבעט אין אַ סך בעסערע
[8] באַדינגונגען, ווי די ייִדישע פֿאָלקלאָריסטן אין אַלע אַנדערע לענדער. פֿון אָנהייב אָן האָבן זיי געקאָנט פֿירן זייער אַרבעט ניט אַלס ליבהאָבער, נאָר אין די ראַמען פֿון געהעריקע וויסנשאַפֿט־אַקאַדעמיעס. זיי האָבן געהאַט די נייטיקע מיטלען אויף דורכצופֿירן ספּעציעלע עקספּעדיציעס, אויף צו פֿאַרשאַפֿן די געהעריקע קלאַנגען־רעגיסטרירנדיקע אַפּאַראַטור אאַז"וו. און דאָ האָבן מיר זיך אָנגעשטויסן אין דער שווערסטער שטרויכלונג, אין דער פֿראַגע פֿון אויסגעפֿינען און צוגרייטן די געהעריקע קאַדרען, וואָס זאָלן די דאָזיקע אַרבעט קאָנען אָרגאַניזירן און דורכפֿירן.

די מינסקער פֿאָלקלאָר־קאָמיסיע האָט קיין גרויסע טעטיקייט ניט באַוויזן צו אַנטוויקלען. עפּעס־וואָס פֿון פֿאָלקלאָר־מאַטעריאַלן איז בשעתו פּובליקירט געוואָרן אין די מינסקער זאַמלונגען "צײַטשריפֿט", אָבער ניט דווקא פֿון די מאַטעריאַלן פֿון דער ייִדישער פֿאָלקלאָר־קאָמיסיע פֿון דער ווײַסרוסישער וויסנשאַפֿט־אַקאַדעמיע. חוץ דעם פֿריִער דערמאָנטן אַרטיקל פֿון י. גאָלדבערג, איז אין "צײַטשריפֿט" נומ. 2-3 אָפּגעדרוקט זײַן אַרבעט וועגן געמישט־שפּראַכיקע און פֿרעמד־שפּראַכיקע ייִדישע פֿאָלקס־לידער, און אין נומ. 5 דאָבראושינס אַרבעט "סאָציאַלע עוואָלוציע פֿון דער ייִדישער וויגליד".

אין קיִעוו האָט זיך מער אײַנגעגעבן צו אָרגאַניזירן די ייִדישע פֿאָלקלאָר־אַרבעט, און זי ווערט אויך ביז איצט פֿאָרגעזעצט. חוץ דער זאַמל־אַרבעט, האָט די קיִעווער פֿאָלקלאָר־אינסטיטוציע געמאַכט אויך פּרוּוון צו באַאַרבעטן אייניקע פּראָבלעמעס פֿון דער ייִדישער פֿאָלקלאָריסטיק. אויב עס האָט זיך אונדז עפּעס־וואָס אײַנגעגעבן אויסצוקלאָרן וועגן דער סאָציאַלער פֿונקציע פֿון דער פֿאָלקס־קונסט אינגאַנצן גענומען און פֿון באַזונדערע זשאַנרען אירע, איז אָבער ביז איצט אויך בײַ אונדז געבליבן אינגאַנצן ניט באַאַרבעט די פֿראַגע וועגן די אויסדרוק־מיטלען פֿון דער פֿאָלקס־ליד. מע דאַרף אָפֿן זאָגן, אַז מיר ווייסן נאָך זייער ווייניק די קינסטלערישע נאַטור פֿון דער פֿאָלקס־ליד. אָפּקומען מיט אַ פּאָר באַמערקונגען וועגן באַזונדערע פּאָעטישע פֿראַגן, וואָס באַגעגענען זיך אין
[9] דער פֿאָלקס־ליד, ווי מיר האָבן דאָס געטאָן ביז איצט, הייסט זיך אין יענעם נאַרן. עס איז ניט פֿאַראַן די מינדסטע זיכערקייט, אַז די באַזונדערע טראָפּן, וואָס ווערן דערמאָנט אין אַזעלכע באַמערקונגען, זײַנען טאַקע טיפּיש פֿאַר אַלע זשאַנרען פֿון ייִדישן פֿאָלקלאָר. לויט מײַנע אײַנדרוקן – לײדער, האָב איך ביז איצט די דאָזיקע פֿראַגע ניט שטודירט און מער ווי אויף אײַנדרוקן קאָן איך זיך דאָ ניט פֿאַררופֿן – זײַנען אין פֿאַרשיידענע זשאַנרען פֿון דער פֿאָלקס־ליד אָנגעווענדעט פֿאַרשיידענע פּאָעטישע טראָפּן. דאָס, וואָס קאָן זײַן טיפּיש פֿאַר דער ליבע־ליד, קאָן גאָר ניט טיפּיש זײַן פֿאַר דער רעליגיעזער א"אַנד פֿאָלקס־ליד. שוין אָפּגערעדט פֿון די קינדער־לידער, שפּיל־, צייל־ און רייץ־לידער, וואָס דאָס איז גאָר אַ באַזונדערע קאַטעגאָריע אינעם פֿאָלקלאָר. כּמעט אַלע, וואָס האָבן עפּעס־וואָס געזאָגט וועגן דער פּאָעטיק פֿון דער פֿאָלקס־ליד, האָבן אויפֿן ערשטן אָרט דעם אַזוי

פֿון דער זאַמל־אַרבעט, די סיסטעמאַטיזאַציע פֿון די מאַטעריאַלן און אַפֿילו בלויז די רעגיסטראַציע און דאָס אָפּהיטן דאָס געזאַמלטע – דאָס איז געווען איינע פֿון די וויכטיקסטע שטערונגען אין דער אַרבעט. דער זאַמלער גופֿא האָט געקאָנט אַרויסווייזן פֿלײַס אין זײַן אַרבעט און מיט די גרעסטע אָנשטערונגען עפּעס־וואָס פּובליקירן פֿון זײַנע מאַטעריאַלן. שווער, זייער שווער איז אָנגעקומען דאָס דרוקן אויף אייגענעם חשבון פֿאָלקלאָרישע זאַמלונגען. פֿינף־זעקס און אַמאָל ביז צען יאָר פֿלעג אָפּליגן אַ בוך אין זאַק ביז ער האָט געקאָנט דערזען די ליכטיקע שײַן. איז דען אַ ווונדער, וואָס מ. וואַנווילד, דער רעדאַקטאָר פֿון דער פֿריִער דערמאָנטער זאַמלונג "בײַ אונדז ייִדן" שרײַבט אין דעם אַרײַנפֿיר צום בוך: "אַ וויסנשאַפֿטלעכע ערנסטע אַרבעט, וועלכע זאָל ברענגען כאָטש פֿיל־ווייניק קלאָרקייט אין דער עטימאָלאָגיע, באַדינגונגען, מעטאָדן, אויפֿגאַבן און פּראָבלעמען פֿון אונדזער פֿאָלקלאָר, מעג נאָך, נישקשה, אַ ביסל וואַרטן. נישט קיין בייז. דער עיקר־שבעיקר איז דאָך דאָ דאָס רויע מאַטעריאַל, דאָס זאַמלען, פֿאַרשרײַבן, פֿאַרעפֿנטלעכן. דאָ קאָן קיין געגנוג ניט זײַן. וויפֿל מע זאָל ניט צונויפֿקלײַבן, איז ווייניק, און וואָס מע כאַפּט אַרײַן האָט אַ ווערט" (דאָרטן, ז. II). [6]

אין 1938 גיט אַרויס די קאָמיסיע פֿאַר פֿאָלקלאָר בײַ דער פֿילאָלאָגישער סעקציע פֿון דעם ייִדישן וויסנשאַפֿטלעכן אינסטיטוט (ווילנע) אַ בוך "ייִדישער פֿאָלקלאָר". אין דעם אַרײַנפֿיר ווערט דערציילט וועגן די שוועריקייטן, אָן וועלכע עס האָט זיך אָנגעשטויסן די פֿאָלקלאָר־קאָמיסיע אין איר אַרבעט. העכער צוועלף יאָר (אָנהייבנדיק פֿונעם יאָר 1926) האָט מען געגרייט אַ פֿאָלקלאָר־בוך. צוערשט האָט די רעדאַקציע געהאַט בדעה צוגעבן אין דעם בוך בײַנאַנד מיט זאַמלונגען פֿון מאַטעריאַלן אויך אויספֿאָרשונגען און שטודיעס. אין דער פּראַקטיק אָבער האָט זיך באַקומען, אַז מאַטעריאַלן האָבן די קאָרעספּאָנדענטן פֿון ייִוואָ געשיקט אין אינסטיטוט גאָר אין אַ גרויסער צאָל, בשעת ווען שטודיעס האָבן זיך קיינע ניט באַוויזן. און דער בוך באַשטייט טאַקע בלויז פֿון פֿאַרשיידענע פֿאָלקלאָר־זאַמלונגען (לידער, מעשׂיות און מסורות, וויצן און וויציקע מעשׂהלעך, פּורים־שפּילן, סימנים און סגולות). די וויסנשאַפֿטלעכע באַאַרבעטונג באַשטייט דאָ בלויז אין דער קלאַסיפֿיקאַציע און אין באַמערקונגען, וווּ עס ווערן אָנגעוויזן וואַריאַנטן און פּאַראַלעלן צו די געבראַכטע נומערן, צו באַזונדערע סטראָפֿע־שורות אד״גל.

מיט די געבראַכטע פֿאַקטן האָב איך אין זינען בלויז צו שילדערן די טעכניש־אָרגאַניזאַציאָנעלע זײַט, די באַזע פֿון דער ייִדישער פֿאָלקלאָריסטיק, ווי זי איז פֿאַקטיש געווען איז דעם געוועזענעם צאַרישן רוסלאַנד און שפּעטער אין פּוילן. די פֿאָלקלאָר־קאָמיסיע פֿון ייִוואָ (געגרינדעט זומער 1925 יאָר) האָט באַוויזן אין אַ גרויסער מאָס צו קאָנסאָלידירן די אַרבעט פֿון אַ סך זאַמלער־ליבהאָבער, וועלכער האָבן מער־ווייניק סיסטעמאַטיש געשיקט אַהין זייערע זאַמלונגען. ביז דעם יאָר 1941 האָט די דאָזיקע קאָמיסיע אויפֿגעזאַמלט גאָר אַ גרויסן מאַטעריאַל. קיין גענויעם [7]
באַריכט וועגן דעם אויפֿגעזאַמלטן האָבן מיר ניט באַגעגנט. לויט די אינווענטאַר־נומערן, וואָס זײַנען אָנגעגעבן בײַ יעדן פֿאָלקלאָר־שטיק פֿון דער פֿריִער דערמאָנטער זאַמלונג "ייִדישער פֿאָלקלאָר", קאָנען מיר זען, אַז די קאָמיסיע האָט צום יאָר 1938 פֿאַרמאָגט ביז <u>אַ הונדערט דרייסיק טויזנט נומערן</u> פֿון אַלערליי פֿאָלקלאָר־זשאַנרען. עס זײַנען אָבער נאָך ניט געווען די געהעריקע באַדינגונגען, אַז אין ייִוואָ זאָל אויסוואַקסן אַ גרופּע פֿאָרשער־פֿאָלקלאָריסטן. דאָס, וואָס איז יאָ געטאָן געוואָרן, פֿאַרדינט בפֿירוש אַ יישר־כּוח. גענוג איבערגעגעבנקייט, טעמפּעראַמענט און מי איז אָפּגעגעבן געוואָרן דער אָרגאַניזאַציע־אַרבעט.

ווי זשע איז געגאַנגען די ייִדישע פֿאָלקלאָר־אַרבעט בײַ אונדז אין סאָוועטן־פֿאַרבאַנד?

# ד

אין 1910 יאָר האָט ער דורכגעפֿירט אַ זאַמל־רייַזע איבער 50 שטעטלעך. קיין אינסטיטוציע האָט ניט
סטימולירט און ניט געשטיצט לעמאַנען אין זייַן אַרבעט. אָפּגעבנדיק דער זאַמל־אַרבעט בלויז זייַן
פֿרייַע צייַט, האָט ער פֿאַר די כּמעט 40 יאָר (ביז דער צווייטער וועלט־מלחמה) אָפּגעזאַמלט אַזאַ
ריזיקן מאַטעריאַל, וואָס זייַן גלייַכן האָבן מיר ביז איצט זעלטן געזען בייַ אַ פּריוואַטן זאַמלער. קיין
גענויע באַריכטן וועגן דעם, וואָס לעמאַן האָט אויפֿגעזאַמלט, זייַנען אין דער פּרעסע ניט געווען. ער
[4] אַליין איז דאָס ניט אימשטאַנד געווען צו טאָן. צופֿיל צייַט וואָלט דאָס געדאַרפֿט בייַ אים פֿאַרנעמען.
מיר וועלן ברענגען בלויז אייניקע ידיעות, וואָס באַגעגענען זיך אין דער ליטעראַטור (דאָ גייט די רייד
וועגן דעם מאַטעריאַל, וואָס לעמאַן האָט ניט פּובליקירט).

אַזוי אין 1923 יאָר טיילט מיט מ. וואַנווילד, דער רעדאַקטאָר פֿונעם זאַמלבוך "בייַ אונדז
ייִדן", ווו עס זייַנען פּובליקירט אויך לעמאַנס פֿאָלקלאָר־זאַמלונגען, אַז צו יענער צייַט (צו 1923)
האָט לעמאַן פֿאַרשריבן ניט ווייניקער פֿון פֿינף טויזנט נומערן ליבע־לידער, דערונטער פֿינף הונדערט
מעלאָדיעס, צוואַנציק טויזנט שפּריכווערטער (מיר דערמאָנען – בערנשטיינס זאַמלונג אַנטהאַלט
3993 נומערן), טויזנטער אַנעקדאָטן, מעשׂיות, פּורים־שפּילן אד״גל. לויט וואַנווילדס מיטטיילונג,
שטעלט מיט זיך פֿאָר דאָס אויפֿגעזאַמלטע פֿון לעמאַנען גופֿא אַ מאַטעריאַל פֿאַר אַ פֿאָלקלאָר־
ביבליאָטעק פֿון אַ הונדערט בענדער. ("בייַ אונדז ייִדן", ז. II). דאָס איז צום יאָר 1923. ביז דעם
יאָר 1939, פֿאַר דעם אָנפֿאַל פֿון די דייַטשן אויף פּוילן (לעמאַן איז בעבוירן אין וואַרשע, אין
1886 יאָר, און זייַן גאַנץ לעבן דאָרט געוווינט און געאַרבעט), איז זייַן זאַמלונג אויף אַ סך־אַ סך
פֿאַרגרעסערט געוואָרן.

חוץ די דאָזיקע צוויי אָנגעזעענסטע פֿאָלקלאָר־זאַמלער, קאָן מען אָנרופֿן נאָך אַ גאַנצע ריי
טוער, וואָס האָבן אַ פֿייַנעם צושטייַער מיטגעבראַכט דער ייִדישער פֿאָלקלאָר־אַרבעט (נ. פּרילוצקי,
ז. קיסעלהאָף, יו. ענגעל, מ. קיפּניס א״אַנד).

דאָס איז אָבער געווען און אין גרעסטן טייל אויך געבליבן אַ זאַמל־אַרבעט פֿון יחידים, און
דער מאַטעריאַל זייערער איז געבליבן אין פּריוואַטן באַזיץ פֿון די זאַמלער גופֿא. אין די באַדינגונגען
פֿונעם צאַרישן רוסלאַנד איז ניט געווען קיין מעגלעכקייט צו קאָנצענטרירן די אַרבעט פֿון אָט די
באַזונדערע טוער און צוציִען די געהעריקע ווינסשאַפֿטלער אויף צו באַאַרבעטן די מאַטעריאַלן. אין
[5] 1908 ווערט אָרגאַניזירט אין פּעטערבורג די "געזעלשאַפֿט פֿאַר ייִדישער פֿאָלקס־מוזיק". אין דער
טעטיקייט פֿון דער דאָזיקער געזעלשאַפֿט האָט דער ייִדישער מוזיק־פֿאָלקלאָר פֿאַרנומען אַ
באַדייַטנדיק אָרט. דער ייִדישער קאָמפּאָזיטאָר האָט געשטרעבט צו באַהערשן דעם סטיל פֿון דער
ייִדישער פֿאָלקס־מוזיק. האָט זיך דאָ אָנגעהויבן אַ געוויסע זאַמל־אַרבעט פֿון דעם ייִדישן מוזיקאַלישן
פֿאָלקלאָר־רעפּערטואַר. עס זייַנען געמאַכט געוואָרן אויך אייניקע פּרווון צו באַזיניקן, פֿאַנאַנדערקלייַבן
זיך אין די פֿראַגעס פֿון דעם וועזן פֿון דער ייִדישער פֿאָלקס־מוזיק (ז. קיסעלהאָף, ע. סאַמינסקי
א״אַנד). צו קורץ איז אָבער געווען די צייַט, ווען די געזעלשאַפֿט האָט איר טעטיקייט געפֿירט, און
קיין וועזנטלעכע וויסנשאַפֿטלעכע אַרבעטן זייַנען ניט געמאַכט געוואָרן.

אַ היפּשע אַרבעט אויפֿן געביט פֿון זאַמלען ייִדישע פֿאָלקלאָרישע און עטנאָגראַפֿישע
מאַטעריאַלן האָט אָפּגעטאָן דער ייִדישער היסטאָריש־עטנאָגראַפֿישער מוזיי אין פּעטערבורג.
אָבער אויך דאָ האָבן אַ סך שטערונגען ניט געלאָזט ברענגען צו אַ תּיקון סייַ די אויפֿגעזאַמלטע
מאַטעריאַלן, און סייַ די וויסנשאַפֿטלעכע באַאַרבעטונג זייערע.

די אָפּוועזנהייט פֿון געהעריקע אינסטיטוציעס, וואָס זאָלן קענען נעמען אויף זיך די אָרגאַניזאַציע

ג

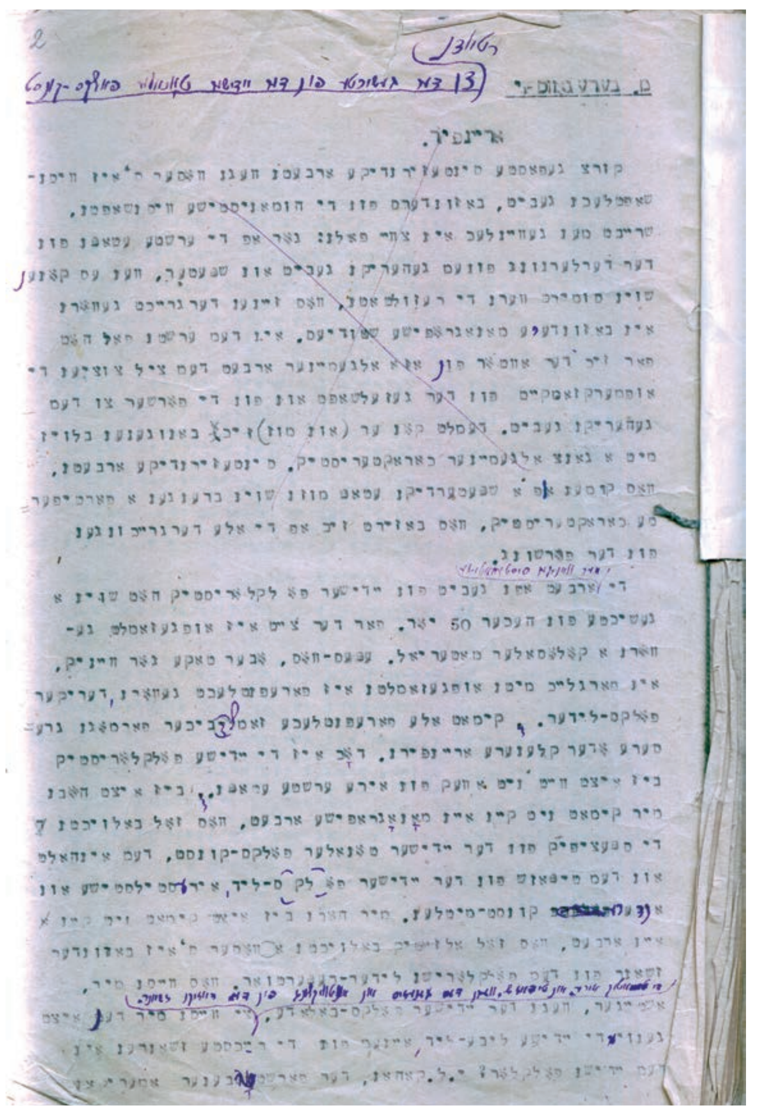
[2] ייִדישער פֿאָלקלאָריסט, האָט דעם גרויסן פֿאַרדינסט, וואָס ער האָט אָפּגעפֿרעגט ש. גינזבורג און
פּ. מאַרעקס הנחה וועגן דעם, אַז די ייִדישע ליבע־ליד איז אַנטשטאַנען ערשט אין דער צווייטער
העלפֿט פֿונעם 19טן יאָרהונדערט. ער האָט דערוויזן, אַז נאָך פֿונעם 16טן יאָרהונדערט אָן זײַנען
אין דעם פֿאָלקס־רעפּערטואַר געווען ליבע־ און טאַנץ־לידער. דאָס איז בפֿירוש אַ גרויסער אויפֿטו.
אָבער קיין גענויע אויספֿאָרשונג פֿון דער פֿאָלקלאָרישער ליבע־ליד, פֿון איר כאַראַקטער, טעמאַטיק,
קאָמפּאָזיציע, סטיל, אד״גל האָבן מיר נאָך ביז איצט ניט. אויך די איבעריקע זשאַנרען זײַנען געבליבן
גאָר ווייניק באַאַרבעט. גאָר ווייניק אַכט איז געלייגט געוואָרן אויף די אויסדרוק־מיטלען פֿון דער
ייִדישער טאָנאַלער פֿאָלקס־קונסט. פֿאָלקלאָר־ווערק זײַנען פֿריִער פֿון אַלץ קונסט־ווערק, וויסן נאָר
דעם אינהאַלט און די אידעאָלאָגישע אָנגעצילטקייט פֿון דער פֿאָלקס־קונסט און ניט וויסן די
קינסטלערישע מיטלען אירע הייסט נאָך זייער ווייניק וויסן. חוץ י. גאָלדבערגס אַרטיקל
"באַמערקונגען וועגן פּאָעטישן שטייגער פֿון ייִדישן פֿאָלקלאָר" (אין מינסקער "צײַטשריפֿט", ב. 1,
שפּ. 105–116) און נ. אויסלענדערס נאָטיץ "צו דער פֿראַגע וועגן ′באַפּוצונג' פֿון דעם ייִדישן
פֿאָלקס־ליד" (אין דעם זעלבן "צײַטשריפֿט", שפּ. 256–257), קאָנען מיר קיין אַנדערע אַרבעטן
ניט אָנרופֿן. גאָלדבערג מערקט אַליין אָפּ, אַז אַ סך פּראָבלעמעס וועלן גיכער אין זײַן אַרבעט
געשטעלט און ווײַט ניט געלייזט. צי האָט עמעצער ווײַטער באַאַרבעט די דאָזיקע פֿראַגע? חוץ
אַלגעמיינע באַמערקונגען צו דער פּאָעטיק פֿון דער פֿאָלקלאָר־ליד, אַרויסגעזאָגטע פֿאַרבײַגייענדיק,
האָבן מיר לעת־עתּה גאָרניט. לחלוטין ניט אָנגערירט איז געבליבן אויך די פֿראַגע וועגן דער
קאָמפּאָזיציע, סטראָפֿיק און ריטמיק פֿון דער פֿאָלקס־ליד.

וואָס זשע זײַנען די סיבות, וואָס האָבן געבראַכט דערצו, אַז דער ייִדישער פֿאָלקלאָר איז ביז
איצט אַזוי ווייניק באַאַרבעט?

פֿריִער פֿאַר אַלץ איז דאָס פֿאָרט געווען דער אָנהייב־פּעריאָד, ווען דאָס וויכטיקסטע איז געווען
דאָס אויפֿזאַמלען דעם פֿאָלקלאָר־מאַטעריאַל גופֿא. אָן דעם האָט דאָך בכלל ניט געקאָנט זײַן קיין רייד
[3] וועגן וויסנשאַפֿטלעך־פֿאָרשערישער[2] אַרבעט. מיר שעצן זייער הויך דעם פּיאָנערישן אויפֿטו פֿון
ש. גינזבורג און פּ. מאַרעק, וועלכע האָבן אויפֿגעזאַמלט און אין 1901 אַרויסגעגעבן די ערשטע
גרעסערע זאַמלונג פֿון ייִדישע פֿאָלקס־לידער. צי הייסט דאָס אָבער, אַז די 376 נומערן, וואָס די
דאָזיקע זאַמלונג אַנטהאַלט, שעפּן אין דער מינדסטער מאָס אויס דעם ייִדישן פֿאָלקלאָריסטישן
לידער־רעפּערטואַר? אין קיין פֿאַל ניט. די דאָזיקע זאַמלונג האָט ביז גאָר פֿאַרשטאַרקט דעם אינטערעס
צו דער ייִדישער פֿאָלקס־שאַפֿונג און אַ סך קולטור־טוער האָבן זיך מיט לײַב און לעבן אָפּגעגעבן דער
זאַמל־אַרבעט. אין דער ערשטער ריי דאַרף דאָ אָפּגעמערקט ווערן דער אינטערעס בײַ די ייִדישע
שרײַבער (י. ל. פּרץ, שלום־עליכם א״אַנד), וואָס האָבן זיך אַליין אויך גענומען צו אָרגאַניזירן די זאַמל־
אַרבעט. דאָס איז אָבער אַן עפּיזאָדישע אַרבעט, וואָס האָט געגעבן ניט קיין סך פּראַקטישע רעזולטאַטן.
צו יענער צײַט טרעטן צו צו דער אַרבעט אויך אַ גרופּע טוער, וואָס האָבן שפּעטער פֿאַרנומען גאָר אַן
אָנגעזעען אָרט אין דער ייִדישער פֿאָלקלאָריסטיק. איך האָב דאָ אין זינען י. ל. קאַהאַנען און שמואל
לעמאַנען. קאַהאַנס זאַמל־טעטיקייט איז געווען זייער פּרוכטבאַר און די זאַמלונגען, וועלכע ער האָט
פֿאַרעפֿנטלעכט, האָבן גאָר אַ גרויסע ווערט. ער האָט דער ערשטער געגעבן (כאָטש ניט אַליין
פֿאַרשריבן) צו דער גרעסטער טייל לידער פֿון זײַנע זאַמלונגען די מעלאָדיעס. אָבער באמת פֿענאָמענאַל
האָט זיך אַרויסגעוויזן זי זאַמל־אַרבעט פֿון ש. לעמאַן. ער האָט אָנגעהויבן זאַמלען אין 1902 יאָר, און

[2] В первом слове в документе опечатка, пропущено несколько букв.

מיר האָבן ביז איצט כּמעט ניט קיין איין אַרבעט, וואָס זאָל אַלזײַטיק באַלויכטן אַ וואָסער־ס׳איז באַזונדערן זשאַנער פֿון דעם פֿאָלקלאָרישן לידער־רעפּערטואַר. וואָס ווייסן מיר, אַשטייגער, וועגן דער ייִדישער פֿאָלקס־באַלאַדע, די טעמאַטיק אירע און טיפּאַזש, וועגן דעם גענעזיס און אַנטוויקלונג פֿון דעם דאָזיקן זשאַנער. צי ווייסן מיר דען איצט גענוי די ייִדישע ליבע־לידער, איינעם פֿון די רײַכסטע זשאַנרען אין דעם ייִדישן פֿאָלקלאָר? י. ל. קאַהאַן, דער פֿאַרשטאָרבענער אַמעריקאַנער



ארײנפיר.

קורצע געפאסטע [illegible] ארבעטן וועגן וואסער ס'איז וויסנ-שאפטלעכן געביט, באזונדערס פון די הומאניטארישע וויסנשאפטן, שרייבט מען געווײנלעך אין צוויי פאלן: נאר אפ די ערשטע עטאפן פון דער דערלערנונג פונעם געהעריקן געביט און שפעטער, ווען עס קאנען שוין סומירט ווערן די רעזולטאטן, וואס זיינען דערגרייכט געווארן אין באזונדערע מאנאגראפישע שטודיעס. אין דעם ערשטן פאל האט פאר זיך דער אויטאר פון אזא אלגעמיינער ארבעט דעם ציל צוציען די אויפמערקזאמקייט פון דער געזעלשאפט און פון די פארשער צו דעם געהעריקן געביט. דערמיט קען ער (און מוז) זיך באנוגענען בלויז מיט א גאנץ אלגעמיינער כאראקטעריסטיק. סינטעטירנדיקע ארבעטן, וואס קומען אפ א שפעטערדיקן עטאפ מוזן שוין ברענגען א פארטיפערטע כאראקטעריסטיק, וואס באזירט זיך אפ די אלע דערגרייכונגען פון דער פארשונג.

די ארבעטן אפן געביט פון יידישער פאלקלאריסטיק האט שוין א געשיכטע פון העכער 50 יאר. פאר דער צייט איז אויפגעזאמלט געווארן א קאלאסאלער מאטעריאל. עטעס-וואס, אבער גאנץ נאר ווייניק, איז פארגלייכט מיטן אויפגעזאמלטן איז פארעפנטלעכט געווארן, דעריקער פאלקס-לידער. קימאט אלע פארעפנטלעכטע זאמלביכער פארמאגן גרעסערע אדער קלענערע ארײנפירן. דאך איז די יידישע פאלקלאריסטיק ביז איצט ווייט ניט אוועק פון אירע ערשטע עטאפן. ביז איצט האבן מיר קימאט ניט קיין איין מאנאגראפישע ארבעט, וואס זאל באלויכטן די ספעציפיק פון דער יידישער טאנאלער פאלקס-קונסט, דעם אינהאלט און דעם טיפאזש פון דער יידישער פאלקס-ליד, איר סטיליסטישע און [illegible] קונסט-מיטלען. מיר האבן ביז איצט קימאט ניט קיין איין ארבעט, וואס זאל אלזייטיק באלויכטן א וואסער ס'איז באזונדער זשאנער פון דעם פאלקלארישן לידער-רעפערטואר. וואס ווייסן מיר, אשטייגער, וועגן דער יידישער פאלקס-באלאדע, [illegible] ווייסן מיר דען איצט גענוי די יידישע ליבע-ליד, איינעם פון די רייכסטע זשאנרען אין דעם יידישן פאלקלאר? י. ל. קאהאן, דער פארשטארבענער אמעריקאנער

מ. בערעגאָווסקי. עטיודן צו דער געשיכטע פֿון דער ייִדישער טאָנאַלער פֿאָלקס־קונסט. בלאַט 1

# א

## עטיודן צו דער געשיכטע פֿון דער ייִדישער טאָנאַלער פֿאָלקס־קונסט



**מ. בערעגאָווסקי** [1]

## עטיודן צו דער געשיכטע פֿון דער ייִדישער טאָנאַלער פֿאָלקס־קונסט

### אַרייַנפֿיר

קורץ געפּאַסטע סינטעזירנדיקע אַרבעטן וועגן וואָסער־ס׳איז וויסנשאַפֿטלעכן געביט, באַזונדערס פֿון די הומאַניטאַרישע וויסנשאַפֿטן, שרייַבט מען געוויינלעך אין צוויי פֿאַלן נאָר אויף די ערשטע עטעפּן פֿון דער דערקלערונג פֿונעם געהעריקן געביט און שפּעטער, ווען עס קאָנען שוין סומירט ווערן די רעזולטאַטן, וואָס זייַנען דערגרייכט געוואָרן אין באַזונדערע מאָנאָגראַפֿישע שטודיעס. אין דעם ערשטן פֿאַל האָט פֿאַר זיך דער אויטאָר פֿון אַזאַ אַלגעמיינער אַרבעט דעם ציל צוציִען די אויפֿמערזאַמקייט פֿון דער געזעלשאַפֿט און פֿון די פֿאָרשער צו דעם געהעריקן געביט. דעמאָלט קאָן ער (און מוז) זיך באַנוגענען בלויז מיט אַ גאַנץ אַלגעמיינער כאַראַקטעריסטיק. סינטעזירנדיקע אַרבעטן, וואָס קומען אויף אַ שפּעטערדיקן עטאַפּ, מוזן שוין ברענגען אַ פֿאַרטיפֿערטע כאַראַקטעריסטיק, וואָס באַזירט זיך אויף די אַלע דערגרייכונגען פֿון דער פֿאָרשונג. [1]

די מער־וויניקער סיסטעמאַטישע אַרבעט אויפֿן געביט פֿון ייִדישער פֿאָלקלאָריסטיק האָט שוין אַ געשיכטע פֿון העכער 50 יאָר. פֿאַר דער צייַט איז אויפֿגעזאַמלט געוואָרן אַ קאָלאָסאַלער מאַטעריאַל. עפּעס־וואָס, אָבער טאַקע גאָר וויניק, אין פֿאַרגלייַך מיטן אויפֿגעזאַמלטן, איז פֿאַרעפֿנטלעכט געוואָרן, דער עיקר פֿאָלקס־לידער. כּמעט אַלע פֿאַרעפֿנטלעכטע זאַמלביכער פֿאַרמאָגן גרעסערע אָדער קלענערע אַרייַנפֿירן. דאָך איז די ייִדישע פֿאָלקלאָריסטיק ביז איצט ווייַט ניט אַוועק פֿון אירע ערשטע עטאַפּן. ביז איצט האָבן מיר כּמעט ניט קיין איין מאָנאָגראַפֿישע אַרבעט, וואָס זאָל באַלויכטן די ספּעציפֿיק פֿון דער ייִדישער טאָנאַלער פֿאָלקס־קונסט, דעם אינהאַלט און דעם טיפּאַזש פֿון דער ייִדישער פֿאָלקס־ליד, אירע סטיליסטישע און אַנדערע קונסט־מיטלען.

---

[1] В документе абзац перечеркнут.

טעמע 13 / דער עסטעטיק פֿון דער
ייִדישער טראַדיציאָנעלער פֿאָלקס-קונסט.

1. אַרײַנפֿיר
2. אַנאַליז ספּעציפֿישע שטריכן
פֿונעם ייִדישן פֿאָלקלאָר.
3. דער עסטעטישער ווערט פֿון דעם
ייִדישן לידער-פֿאָלקלאָר
4. די וואַלאָריק פֿון דער עסטעטער
ייִדישער פֿאָלקס-ליד.

# משה בערעגאָווסקי

## עטיודן צו דער געשיכטע
## פֿון דער ייִדישער טאָנאַלער פֿאָלקס־קונסט



# משה
# בערעגאָווסקי

**עטיודן צו דער געשיכטע**
**פֿון דער ייִדישער טאָנאַלער פֿאָלקס־קונסט**

ISBN 978-5-7140-1534-2
9 785714 015342

Моисей Береговский

משה בערעגאָווסקי

